

Jean-Paul Sartre
CHE COS'E'
LA LETTERATURA?

Lo scrittore e i suoi lettori
secondo il padre dell'esistenzialismo



Il saggio che dà il titolo a questa raccolta è una delle più importanti riflessioni sulla letteratura scritte nel Novecento. Pubblicato nel 1947 sulla rivista Les Temps Modernes, questo scritto rifiuta l'idea che il romanzo abbia un'esistenza autonoma e sia frutto di un atto di creazione assoluto. La letteratura, per Sartre, è piuttosto lo spazio in cui autore e lettore dialogano a partire dalle proprie concrete esistenze storiche. Da questa concezione innovativa e feconda nasce un metodo critico tramite cui Sartre si confronta con i protagonisti della letteratura del suo tempo, come Gide, Camus, Faulkner e Mauriac.



Jean-Paul Sartre

Che cos'è la letteratura?

Lo scrittore e i suoi lettori
secondo il padre dell'esistenzialismo

ilSaggiatore Tascabili

Scan e OCR by Natjus

Traduzioni di Luisa Arano-Cogliati, Anna Del Bo, Oreste del Buono, Jone Oraziani, Augusta Mattioli, Massimo Mauri, Daria Menicanti, Giorgio Monicelli, Edoardo Soprano, Domenico Tarizzo, Gisella Tarizzo.

www.saggiatore.it

© Editions Gallimard, Paris 1947, 1948, 1949, 1964

© il Saggiatore S.P.A., Milano 2009

Prima edizione: il Saggiatore, Milano 1960

Prima edizione tascabili: il Saggiatore, Milano 2004

Titolo originale: *Situations I, II, III, IV*

Che cos'è la letteratura?

Sommario

Avvertenza

Che cos'è la letteratura? (II)

Presentazione di « Temps Modernes » (II)

Sartoris di William Faulkner (I)

A proposito di John Dos Passos e di 1919 (I)

La Conspiracy di Paul Nizan (I)

Francois Mauriac e la libertà (I)

Denis de Rougemont, L'amour et l'Occident (I)

A proposito dell 'Urlo e il furore. La temporalità di Faulkner (I)

Jean Giraudoux e la filosofia di Aristotele. A proposito di Choix des Élués (I)

Spiegazione dell'Étranger di Camus (I)

Amìnadah, o del fantastico come linguaggio (I)

Un nuovo mistico (I)

Andata e ritorno (I)

L'uomo e le cose (I)

L'uomo legato. Note sul Journal di Jules Renard (I)

Orfeo negro (III)

La ricerca dell'assoluto (III)

La coscienza dell'artista (IV)

Attualità di Gide (IV)

Risposta a Camus (IV)

La pittura di Giacometti (IV)

Ritratto d'ignoto (IV)

Topi e uomini (IV)

Albert Camus (IV)

Paul Nizan (IV)

Indice dei nomi

Avvertenza

Questa raccolta accresce, e quasi raddoppia, il numero degli scritti inclusi nella precedente (prima ed. 1960; seconda ed. 1962), della quale però conserva il titolo. Si dirà che esso rispecchia sempre meno il contenuto del volume, dove figurano anche saggi di argomento non letterario (filosofia, ideologia, musica, arte). Ma è abbastanza consueto intitolare le raccolte dal loro scritto di maggiore ampiezza e rilievo: altri dei lavori qui riuniti possono presentare idee di altrettanta importanza, Che cos'è la letteratura? rimane quello che, attraverso i suoi ricchi sviluppi, ha sollevato e ancora solleva le più larghe discussioni, col suo proposito di definire la figura e i compiti dello scrittore (ma anche del pensatore e dell'artista) nei tempi moderni.

La scelta, ormai larghissima, è stata compiuta sui primi quattro volumi di Situations. Parecchi saggi si sarebbero potuti raggruppare per affinità di argomento (quelli, per esempio, su Camus), ma si è preferito disporli, con tutti gli altri, in ordine cronologico, perché il lettore sia in grado di seguire lo sviluppo del pensiero critico di Sartre. Per la medesima ragione, se ne sono ripresi alcuni, già apparsi altrove in italiano: e qui ringraziamo gli Editori che ci hanno permesso di riprodurli. La data e la sede della prima pubblicazione sono state indicate in calce a ogni saggio; il sommario precisa, in numeri romani, il volume di Situations dal quale ogni saggio proviene.

Che cos' è la letteratura?

a Dolorès

«Se volete impegnarvi» scrive un giovane imbecille «che cosa aspettate a iscrivervi al P.C.?» Un grande scrittore che si è spesso impegnato e, ancor più spesso, disimpegnato, ma se ne è dimenticato, mi dice: «Gli artisti peggiori sono quelli più impegnati: guardate i pittori sovietici» Un vecchio critico piagnucola: «Voi volete assassinare la letteratura; nella vostra rivista il disprezzo per le Belle Lettere è ostentato in modo insolente.» Un poverino dice che sono una testa dura, che per lui è evidentemente una delle peggiori ingiurie; un autore che fece fatica a trascinarsi da una guerra all'altra, e il cui nome risveglia talvolta languidi ricordi nei vegliardi, mi rimprovera di non curarmi dell'immortalità: lui conosce, grazie a Dio, tanta gente perbene per la quale l'immortalità è la principale speranza. Agli occhi d'un gazzettiere americano il mio torto è di non aver mai letto né Bergson né Freud; quanto a Flaubert, che non s'impegnò, sembra che mi perseguiti come un rimorso. I furbi strizzano l'occhio. «E la poesia? E la pittura? E la musica? Volete impegnare anche quelle?» I tipi decisi chiedono: «Di che si tratta? Della letteratura impegnata? Ma allora è il vecchio realismo socialista, a meno che non si tratti di un rifiorire di populismo, per di più aggressivo.»

Quante sciocchezze! Il fatto è che si legge in fretta e male, e che si giudica prima d'aver capito. Quindi, ricominciamo. Non è divertente né per voi né per me. Ma bisogna continuare a battere sullo stesso tasto. E poiché i critici mi condannano in nome della letteratura senza dire mai che cosa intendano per letteratura, la risposta migliore sarà di esaminare l'arte di scrivere senza pregiudizi. Che

cos'è scrivere? Perché si scrive? Per chi? In realtà, pare che nessuno se lo sia mai chiesto.

1. Che cos'è scrivere?

No, non vogliamo «impegnare anche» pittura, scultura e musica; o, almeno, non allo stesso modo. E perché dovremmo? Quando uno scrittore dei secoli scorsi esprimeva un'opinione sul suo mestiere, gli si chiedeva forse di applicarla subito alle altre arti? Ma oggi è elegante «parlare di pittura» nel gergo del musicista o del letterato, e «parlar di letteratura» nel gergo del pittore, come se non ci fosse, in fondo, che una sola arte la quale si esprimerebbe indifferentemente nell'una o nell'altra lingua, allo stesso modo della sostanza spinoziana, riflessa adeguatamente da ognuno dei suoi attributi. Si può certamente trovare, all'origine di qualsiasi vocazione artistica, una scelta indifferenziata, che solo più tardi le circostanze, l'educazione e il contatto con il mondo determineranno. E, senza dubbio, le arti di una stessa epoca si influenzano a vicenda e sono condizionate dagli stessi fattori sociali. Ma chi vuole far rilevare l'assurdità di una teoria letteraria dimostrando che non la si può applicare alla musica, deve prima provare che le arsi sono parallele. Ed è un parallelismo che non esiste. Qui, come sempre, non è soltanto la forma che crea la diversità, ma anche la sostanza; una cosa è lavorare sui colori e sui suoni, un'altra esprimersi con parole. Le note, i colori, le forme, non sono segni, non rimandano a qualcosa che sia loro esterno. Beninteso, è del tutto impossibile ridurli strettamente a se stessi, e l'idea di un suono puro, per esempio, è un'astrazione: non esistono, come ha dimostrato Merleau-Ponty nella *Phénoménologie de la perception*, qualità o sensazioni talmente spoglie da non essere penetrate di significato. Ma il senso piccolo e oscuro che le abita, lieve allegria, timida tristezza, resta in loro immanente o trema loro d'attorno come nebbia leggera; è colore o suono. Chi può distinguere il verde mela dalla sua aspra gaiezza? E non è già anche

troppo parlare dell'«aspra gaiezza del verde mela»? C'è il verde, c'è il rosso; sono cose, esistono di per sé. È vero che per convenzione si può conferir loro il valore di segni. Così si parla del linguaggio dei fiori. Ma se, a un certo punto, stabilissi che le rose bianche per me significano «fedeltà», è perché non le vedo più come rose: il mio sguardo le attraversa per guardare, oltre le rose, una virtù astratta; le dimentico, non noto il loro spumeggiante rigoglio, il loro dolce, fradicio profumo; non le ho nemmeno scorte. Il che significa che non mi sono comportato da artista. Per l'artista, il colore, il profumo, il tintinnio del cucchiaino sul piattino sono cose al massimo grado; l'artista si ferma alla qualità del suono o della forma, vi ritorna continuamente, e ne è affascinato; trasferirà sulla tela questo colore-oggetto, e gli farà subire una sola modificazione: lo trasformerà in oggetto immaginario. È quindi lontanissimo dal considerare i colori e i suoni come un linguaggio.¹ Ciò che vale per gli elementi della creazione artistica vale anche per le loro combinazioni: il pittore non vuole tracciare dei segni sulla tela, vuole creare² una cosa; e se mette insieme il rosso, il giallo e il verde, non c'è ragione perché il loro impasto possieda un significato definibile, cioè rimandi esplicitamente a un altro oggetto. Va da sé che l'impasto è anch'esso abitato da un'anima, e poiché ci volevano dei motivi, magari nascosti, perché il pittore scegliesse il giallo piuttosto del viola, si può sostenere che gli oggetti così creati riflettano le sue più profonde tendenze. Sono oggetti, tuttavia, che non esprimono mai la sua collera, la sua angoscia o la sua gioia, come fanno le parole o un'espressione del viso: ne sono invece impregnati; e le sue emozioni, filtrate in quelle tinte che, di per sé, avevano già qualcosa come un vago significato, si confondono e si offuscano; nessuno può ricostruirle interamente. Lo squarcio giallo del cielo al di sopra del Golgota, il Tintoretto non l'ha scelto per significare l'angoscia, né tanto meno per provocarla; è angoscia e, insieme, cielo giallo. Non cielo d'angoscia, né cielo angosciato; è una angoscia fatta cosa, è un'angoscia trasformata in squarcio giallo del cielo e che, di colpo, viene sommersa, impastata dalle qualità proprie delle cose, dalla loro impermeabilità, estensione,

permanenza cieca, esteriorità, e da quella infinità di rapporti che queste hanno con le altre cose; vale a dire che non è assolutamente più leggibile, è come uno sforzo immenso e vano, sempre bloccato a mezza strada tra il cielo e la terra, per esprimere ciò che la loro natura vieta loro di esprimere. E, analogamente, il significato di una melodia - se ancora si può parlare di significato - non è nulla al di fuori della melodia stessa, al contrario delle idee, che si possono rendere adeguatamente in parecchi modi. Si può dire che è gioiosa o cupa, ma sarà sempre al di là o al di qua di tutto quanto si può dirne. Non perché l'artista abbia passioni più ricche o più varie, ma perché le sue passioni, che sono forse all'origine del tema inventato, incorporandosi nelle note, hanno subito una transustanziazione e una degradazione. Un grido di dolore è segno del dolore che lo provoca. Ma un canto di dolore è contemporaneamente il dolore stesso e cosa diversa dal dolore. O, se si vuole usare il vocabolario esistenzialista, è un dolore che non esiste più, che è. Ma, direte voi, e il pittore che fa delle case? Ebbene, per l'appunto, ne fa, cioè crea una casa immaginaria sulla tela, e non un segno di casa. E la casa che così appare conserva tutta l'ambiguità delle case reali. Lo scrittore può guidarvi e, se vi descrive un tugurio, può farvelo vedere come il simbolo delle ingiustizie sociali, provocando la vostra indignazione. Il pittore è muto: vi presenta un tugurio, ecco tutto; siete liberi di vedervi ciò che vorrete. Questa mansarda non sarà mai il simbolo della miseria; se no, dovrebbe essere un segno, mentre invece è cosa. Un pittore mediocre cerca il tipo, dipinge l'Arabo, il Bambino, la Donna; un buon pittore sa che né l'Arabo né il Proletario esistono nella realtà o sulla tela; propone un operaio - un certo operaio. E che cosa pensare di un operaio? Un'infinità di cose contraddittorie. Ecco qua tutti i pensieri, tutti i sentimenti; agglutinati sulla tela, affatto indifferenziati; tocca a voi operare la scelta. Artisti di buona fede hanno talvolta tentato di commuoverci; hanno dipinto lunghe file di operai nella neve, che attendono d'essere assunti, volti emaciati di disoccupati, campi di battaglia. Non sono certo più commoventi del Figliol prodigo di Greuze. E chi pensa mai che Guernica, questo capolavoro, abbia guadagnato un

solo cuore alla causa spagnola? Tuttavia dice qualcosa che non si può mai comprendere del tutto, e che un'infinità di parole non basterebbero a esprimere, I lunghi Arlecchini di Picasso, ambigui ed eterni, pervasi da un senso indecifrabile, inseparabile dalla loro curva magrezza, e dalle losanghe stinte delle loro maglie, sono un'emozione che s'è fatta carne e che la carne ha bevuto come la carta assorbente beve l'inchiostro, un'emozione irriconoscibile, perduta, estranea a se stessa, squartata ai quattro angoli dello spazio e tuttavia presente. Non dubito che la carità o la collera possano produrre altri oggetti, ma sempre scivolandoci dentro, e perdendo il loro nome, resteranno soltanto cose possedute da un'anima oscura. Non si dipingono i significati, non si mettono in musica; chi oserebbe, stando così le cose, esigere dal pittore o dal musicista che si impegnino?

Lo scrittore, invece, ha a che fare con i significati. Ma va fatta un'altra distinzione: il regno dei segni è la prosa; la poesia sta insieme con la pittura, la scultura, la musica. Mi si rimprovera di detestarla: prova ne è, si dice, che «Temps Modernes» pubblica pochissime poesie. Questo prova invece che noi l'amiamo. Per convincersene, basta gettare uno sguardo sulla produzione contemporanea. «Almeno» dicono trionfalmente i critici «non potete neanche sognarvi di impegnarla.» Effettivamente. Ma perché dovrei? Perché si serve di parole come la prosa? Ma non se ne serve allo stesso modo; e anzi non se ne serve per nulla; direi piuttosto che le serve. I poeti sono uomini che rifiutano di utilizzare il linguaggio. Ora, poiché nel linguaggio e mediante il linguaggio concepito come una certa specie di strumento, si opera la ricerca della verità, non si deve credere che i poeti tendano a discernere il vero o a esporlo. Tanto meno pensano a dare un nome al mondo e, in effetti, non danno un nome assolutamente a niente, perché dare un nome implica un perpetuo sacrificio del nome all'oggetto nominato o, per parlare come Hegel, il nome si rivela inessenziale di fronte alla cosa, che è essenziale. I poeti non parlano; ma nemmeno tacciono: è un'altra cosa. Si è detto che volevano distruggere il verbo con accoppiamenti mostruosi, ma è falso; perché avrebbero dovuto già

trovarsi in mezzo al linguaggio utilitario per cercare di trarne le parole a piccoli gruppi singolari, come ad esempio «cavallo» e «burro» scrivendo «cavallo di burro».³ A parte il fatto che un tentativo del genere richiederebbe un tempo infinito, non è concepibile che ci si possa mantenere sul piano del progetto utilitario, considerare le parole come utensili e meditare al tempo stesso di toglier loro la funzione utilitaria. Difatti il poeta si è ritirato di colpo dal linguaggio-strumento; ha scelto una volta per sempre l'atteggiamento poetico che considera le parole come cose e non come segni. Poiché l'ambiguità del segno implica che si possa, a piacere, o passarlo da parte-a parte come un vetro e perseguire per mezzo suo la cosa significata, oppure volgere lo sguardo verso la sua realtà e considerarlo come oggetto. L'uomo che parla è al di là delle parole, vicino all'oggetto; il poeta rimane al di qua. Per il primo le parole sono domestiche; per il secondo restano allo stato selvaggio. Per quello, sono convenzioni utili, strumenti che si logorano a poco a poco e che si gettano quando non servono più; per questo, sono cose naturali che crescono naturalmente sulla terra, come l'erba e gli alberi.

Ma se il poeta si ferma alle parole, come il pittore ai colori e il musicista ai suoni, non è che queste abbiano perduto ai suoi occhi qualsiasi significato; difatti, soltanto il significato può dare alle parole l'unità verbale; prive di significato, le parole si sparpaglierebbero in suoni o in tratti di penna. Solo che, anch'esso, diventa naturale; non è più la mèta costantemente irraggiungibile e perpetuamente agognata dalla trascendenza umana; è una proprietà di ciascun termine, analoga all'espressione d'un viso, al sottile senso triste o allegro dei suoni e dei colori. Immerso nella parola, assorbito dalla sua sonorità e dall'aspetto visuale, appesantito, degradato, è anch'essa cosa, non creata, eterna; per il poeta il linguaggio è una struttura del mondo esterno. Chi parla è «in situazione» rispetto al linguaggio, investito dalle parole; che sono il prolungamento dei suoi sensi, le sue pinze, le sue antenne, i suoi occhiali; e lui le manovra dal di dentro, le sente come il proprio corpo, è circondato da un corpo verbale di cui acquista appena coscienza e che allarga la

sua azione sul mondo. Il poeta è al di fuori del linguaggio, vede le parole alla rovescia, come se non appartenesse alla condizione umana e, muovendo verso gli uomini, incontrasse prima di tutto la parola come una barriera. Invece di conoscere, prima, le cose dal loro nome, è come se stabilisse subito un contatto silenzioso con loro e poi, volgendosi verso quell'altra specie di cose che per lui sono le parole, toccandole, tastandole, palpanole, vi scoprisse una tenue luminosità specifica e affinità particolari con la terra, il cielo e l'acqua e tutte le cose create. Non sapendo servirsene come segno di un aspetto del mondo, il poeta vede nella parola l'immagine d'uno di tali aspetti. E l'immagine verbale che sceglie per la sua somiglianza con il salice o con il frassino non è necessariamente la parola che noi utilizziamo per designare questi oggetti. Poiché se ne sta già al di fuori, le parole, non sono per lui indicatori che lo spingano in mezzo alle cose; le considera invece una trappola per afferrare una realtà sfuggente; l'intero linguaggio è insomma per lui lo Specchio del mondo. Allora l'economia interna della parola subisce importanti cambiamenti. La sua sonorità, la sua lunghezza, le desinenze maschili o femminili, perfino il suo aspetto visuale compongono ai suoi occhi un volto di carne che, più che esprimerlo, rappresenta il significato. E, all'inverso, una volta realizzato il significato, l'aspetto fisico della parola vi si riflette e diventa l'immagine del corpo verbale. Come anche il suo segno; avendo il significato perduto la sua preminenza e, dato che le parole non sono create, come le cose, il poeta non decide se le parole esistano per le cose o queste per quelle. Per cui si instaura, tra la parola e la cosa significata, un doppio rapporto reciproco di rassomiglianza magica e di significato. E poiché il poeta non utilizza la parola, così non sceglie nemmeno tra accezioni diverse; e ciascuna di queste, anziché apparirgli quale funzione autonoma, gli si concede come una qualità materiale che si confonde ai suoi occhi con le altre accezioni. Realizza così in ogni parola, per il solo effetto dell'atteggiamento poetico, le metafore di cui sognava Picasso quando si augurava di fare una scatola di fiammiferi che fosse del tutto un pipistrello pur essendo sempre una scatola di fiammiferi. «Florence» è città e fiore e donna, è città-fiore

e città-donna e fanciulla-fiore al tempo stesso. Appare così uno strano oggetto che possiede la liquidità del fiume, il dolce fulvo ardore dell'oro e, per finire, si abbandona con decenza e prolunga indefinitamente, per il progressivo indebolirsi dell'e muta, la sua fioritura piena di riserve. A ciò va aggiunto lo sforzo insidioso della biografia. Per me «Florence» è anche una donna, un'attrice americana che recitava nei film muti della mia infanzia e di cui ho scordato tutto tranne che era longilinea, simile a un lungo guanto da sera e sempre un po' stanca e sempre casta, e sempre sposata e incompresa, e io l'amavo, e si chiamava Florence. Perché la parola, che sottrae il prosatore a se stesso e lo sospinge nel mondo, al poeta rimanda, come uno specchio, la propria immagine. Il che giustifica la duplice impresa di Leiris il quale, da un lato, nel suo Glossario, cerca di dare di certe parole una definizione poetica, che sia cioè di per sé una sintesi di implicazioni reciproche tra il corpo sonoro e l'anima verbale; mentre dall'altro, in un'opera tuttora inedita, si lancia alla ricerca del tempo perduto sulla guida di certe parole particolarmente cariche, per lui, di affettività. La parola poetica è dunque un microcosmo. La crisi del linguaggio, scoppiata al principio di questo secolo, è una crisi poetica. Quali ne siano stati i fattori sociali e storici, si manifestò con crisi di spersonalizzazione dello scrittore nei confronti delle parole. Lo scrittore non sapeva più servirsene e, secondo la celebre formula di Bergson, le riconosceva solo per metà; le affrontava con un sentimento di estraneità assai proficuo; non gli appartenevano più, non erano più lui; ma in quegli specchi strani si riflettevano il cielo, la terra e la sua vita; e, per finire, diventavano le cose stesse o, piuttosto, il nocciolo oscuro delle cose. E quando il poeta congiunge alcuni di questi microcosmi, gli accade ciò che accade ai pittori quando congiungono i colori sulla tela; si direbbe che componga una frase, ma è solo apparenza: in realtà crea un oggetto. Le parole-cose si raggruppano per associazioni magiche di concordanza e discordanza, come i colori e i suoni, si attirano, si respingono, si bruciano, e la loro associazione compone quella vera unità poetica che è la frase-oggetto. Oppure, più sovente, accade che il poeta abbia entro di sé lo schema della

frase, e poi vengono le parole. Ma è uno schema che non ha niente in comune con quello comunemente chiamato schema verbale: non presiede alla costruzione di un significato; si avvicina piuttosto al progetto creativo con il quale Picasso prefigura nello spazio, prima ancora di toccare il pennello, quella tale cosa che diventerà in seguito un saltimbanco o un Arlecchino.

*Fuir, là-bas fuir, je sens que des oiseaux sont ivres,
Mais ó mon coeur entend le chant des matelots.*

Quel *mais*, che si erge come un monolito all'inizio della frase, non lega l'ultimo verso al precedente. Lo colorisce di una certa qual sfumatura riservata, di una dignità che lo penetra fino in fondo. Analogamente alcune poesie cominciano con «e». La congiunzione, in questo caso, non viene più percepita come il segno di un'operazione da effettuare, ma si estende lungo il paragrafo per conferirgli la qualità assoluta d'un seguito. Per il poeta la frase ha una tonalità, un gusto; se ne serve per gustare, uno per uno, i sapori irritanti dell'obiezione, della riserva, della disgiunzione; li porta all'assoluto, ne fa altrettante proprietà reali della frase; questa diventa tutta intera obiezione, senza essere obiezione a qualcosa di preciso. Ritroviamo qui i rapporti di implicazione reciproca, che abbiamo segnalato poco fa, tra la parola poetica e il suo senso: l'insieme delle parole scelte funge da immagine alla sfumatura interrogativa o restrittiva e, reciprocamente, l'interrogazione è un'immagine dell'insieme verbale che delimita.

Come in questi versi stupendi:

*O saisons! O châteaux!
Quelle àme est sans défaut?*

Non si interroga nessuno; e nessuno interroga: il poeta è assente. E l'interrogazione non implica risposta o, piuttosto, è anche la propria risposta. Si tratta allora d'una falsa interrogazione? Ma sarebbe assurdo pensare che Rimbaud «volesse dire» che ognuno ha

i suoi difetti. Come diceva Breton di Saint-Poi Roux: «Se avesse voluto dirlo, l'avrebbe detto.» E non voleva dire nemmeno un'altra cosa. Ha posto un'interrogazione assoluta: ha conferito alla bella parola *àme* un'esistenza interrogativa. Ecco che l'interrogazione è diventata cosa, come l'angoscia del Tintoretto era diventata cielo giallo. Non è più un significato, è una sostanza; è vista dal di fuori, e Rimbaud ci invita a vederla dal di fuori insieme con lui; è estranea perché noi ci poniamo, per considerarla, dall'altra parte della condizione umana; dalla parte di Dio.

Se così stanno le cose, sarà facile capire quanto sarebbe sciocco esigere un impegno poetico. Indubbiamente l'emozione, la passione perfino - e, perché no, la collera, l'indignazione sociale, l'odio politico - stanno all'origine della poesia. Ma non vi si esprimono come in un libello o in una confessione. A mano a mano che il prosatore espone i sentimenti, li illumina; il poeta, invece, quando ha versato le sue passioni nella poesia, non le riconosce più: le parole se ne impadroniscono, se ne imbevono e le trasformano: non le significano più, nemmeno per lui. L'emozione è diventata cosa, ha ora l'opacità delle cose; è offuscata dalle proprietà ambigue dei vocaboli dov'è stata rinchiusa. E, soprattutto, c'è sempre molto di più, in ogni frase e in ogni verso; come c'è molto di più che una semplice angoscia in quel cielo giallo sopra il Golgota. La parola, la frase-cosa, inesauribili come cose, superano ovunque il sentimento che le ha suscitate. Come potrebbe provocare l'indignazione o l'entusiasmo politico del lettore quando, per l'appunto, lo si toglie dalla condizione umana e lo si invita a considerare, con gli occhi di Dio, il linguaggio alla rovescia? «Lei dimentica» mi si obietterà «i poeti della Resistenza. Dimentica Pierre Emmanuel.» Ma no: stavo proprio per citarveli come esempi.⁴

Ma se al poeta è vietato impegnarsi, perché si dovrebbe dispensarne il prosatore? Che c'è di comune tra di loro? Il prosatore scrive, è vero, e il poeta anche. Ma queste due azioni dello scrivere hanno in comune solo il movimento della mano che traccia le lettere. Per il resto, i loro universi restano incomunicabili, e ciò che vale per l'uno non vale per l'altro. La prosa è utilitaria per essenza;

vorrei definire il prosatore come un uomo che si serve delle parole. Il signor Jourdain scriveva in prosa per chiedere le pantofole, e Hitler per dichiarare guerra alla Polonia. Lo scrittore è un parlatore: designa, dimostra, ordina, rifiuta, interpella, supplica, insulta, persuade, insinua. Anche se lo fa a vuoto, non diventa per questo poeta: è sempre un prosatore che parla senza dire niente. Ma abbiamo ormai esaminato a sufficienza il linguaggio alla rovescia; ora ci conviene considerarlo per il suo giusto verso.⁵

L'arte della prosa si esercita sul discorso, la sua materia è naturalmente significante: cioè, le parole non sono soprattutto oggetti, ma designazioni di oggetti. Non si tratta di sapere, innanzitutto, se piacciono o dispiacciono in sé, ma se designano correttamente una determinata cosa del mondo o una certa nozione. Così accade spesso che si possieda un'idea che ci è stata trasmessa mediante le parole, pur senza riuscire a ricordare una sola delle parole che ce l'hanno trasmessa. La prosa è innanzitutto un atteggiamento dello spirito: è prosa quando, per dirla con Valéry, la parola passa attraverso il nostro sguardo come il vetro attraverso il sole. Quando si è in pericolo o in difficoltà si dà di piglio a qualsiasi strumento. Passato il pericolo, non ci si ricorda nemmeno se era un martello o un pezzo di legno. E del resto non lo sapevamo neanche: cercavamo semplicemente un prolungamento del nostro corpo, un mezzo per stendere la mano fino al ramo più alto; era un sesto dito, una terza gamba, insomma una pura funzione che abbiamo assimilato. Lo stesso accade con il linguaggio: è il nostro guscio e le nostre antenne, ci protegge contro gli altri e ci informa su di loro, è un prolungamento dei nostri sensi. Siamo dentro il linguaggio come dentro il nostro corpo; lo sentiamo spontaneamente, superandolo diretti verso altri fini, come sentiamo le nostre mani e i nostri piedi; lo percepiamo, quando sono altri a usarlo, così come percepiamo le membra degli altri. Una parola, la si può vivere o incontrare. Ma in entrambi i casi, ciò avviene nel corso di un'azione, o mia sugli altri, o degli altri su di me. La parola è un momento particolare dell'azione e non la si può capire al di fuori di questa. C'è chi, colpito da afasia, perde la possibilità d'agire, di comprendere le situazioni, d'avere

rapporti normali con l'altro sesso. Entro quest'afasia la distruzione del linguaggio sembra essere solo il crollo di una delle sue strutture: la più fine e la più visibile. E se la prosa non è che lo strumento privilegiato di una certa azione, se è compito del solo poeta contemplare le parole in modo disinteressato, si ha allora il diritto di chiedere al prosatore: a che scopo scrivi? In quale impresa ti sei lanciato, e perché questa ha bisogno della scrittura? Un'impresa, comunque, che non può avere come fine la contemplazione pura. Perché l'intuizione è silenzio, mentre lo scopo del linguaggio è di comunicare. Può senz'altro fissare i risultati dell'intuizione, ma in tal caso basteranno poche parole buttate giù in fretta: l'autore ci si raccapezzerà sempre quanto basta. Se le parole sono riunite in frasi con un intento di chiarezza, dev'essere intervenuta una decisione estranea all'intuizione, al linguaggio stesso: la decisione di offrire anche agli altri i risultati ottenuti. Di questa decisione bisogna sempre render conto. E il buon senso, che i nostri dotti dimenticano così facilmente, non si stanca di ripeterlo. Non abbiamo forse l'abitudine di porre a tutti i giovani che si propongono di scrivere la domanda fondamentale: «Avete qualcosa da dire?» Con la quale si intende: qualcosa che valga la pena di essere comunicato. Ma come si fa a capire ciò che «vale la pena» se non ricorrendo a un sistema trascendente di valori?

Se ci limitiamo, del resto, a considerare quella struttura secondaria dell'impresa che è il momento verbale, risulta che il grave errore degli stilisti puri è di credere che la parola sia uno zefiro che corre lievemente sulla superficie delle cose, che le sfiora senza alterarle. E che il parlatore sia un puro testimone, il quale riassume con una parola la propria contemplazione inoffensiva. Parlare è agire: la cosa che viene nominata non è già più la stessa, ha perduto la propria innocenza. Dare un nome alla condotta di un individuo è rivelargliela: lui si vedrà. E poiché, contemporaneamente, voi la presentate con un nome a tutti gli altri, lui sa di essere visto intanto che si vede; il gesto furtivo, che dimenticava proprio al momento di compierlo, comincia a esistere con evidenza, a esistere per tutti, si integra nello spirito oggettivo, assume dimensioni nuove, viene

recuperato. Dopo di che, può l'individuo continuare ad agire come prima? O persevererà nella sua condotta per ostinazione e con conoscenza di causa, oppure l'abbandonerà. Così, nel parlare, svelo la situazione mentre progetto di cambiarla; la svelo a me stesso e agli altri per cambiarla; la colpisco nel suo nocciolo, la trafitto e la fisso agli sguardi di tutti; ora ne dispongo, a ogni parola che dico m'impegno sempre di più nel mondo, e nel tempo stesso ne emergo un po' di più, dato che lo supero in direzione dell'avvenire. Così il prosatore è un uomo che ha scelto un certo modo d'azione secondaria che si potrebbe chiamare l'azione per rivelazione. È quindi legittimo porgli questa seconda domanda: che aspetto del mondo vuoi svelare, quale cambiamento vuoi apportare al mondo con questa rivelazione? Lo scrittore «impegnato» sa che la parola è azione: sa che svelare è cambiare, e che non si può svelare se non progettando di cambiare. Ha abbandonato il sogno impossibile di dare un quadro imparziale della Società e della condizione umana. L'uomo è l'essere di fronte al quale nessun essere, nemmeno Dio, può restare imparziale; Dio, infatti, se esiste, sarebbe, come hanno giustamente individuato certi mistici, «in situazione» rispetto all'uomo. L'uomo è anche l'essere che non può vedere una situazione senza cambiarla, perché il suo sguardo congela, distrugge o scolpisce o, come fa l'eternità, cambia l'oggetto in se stesso. È nell'amore, nell'odio, nella collera, nella paura, nella gioia, nell'ammirazione, nella speranza, nella disperazione che l'uomo e il mondo si rivelano nella loro verità. Senza dubbio lo scrittore impegnato può essere mediocre, può perfino aver coscienza di esserlo, ma siccome non si può scrivere senza l'intento di riuscire alla perfezione, così la modestia con cui egli considera la sua opera non deve impedirgli di costruirla come se questa dovesse avere la più vasta risonanza. Non deve mai dirsi: «Bah, avrò al massimo tremila lettori»; ma invece: «Che accadrebbe se tutti leggessero ciò che scrivo?» Deve ricordare la frase di Mosca di fronte alla carrozza che portava via Fabrizio e la Sanseverina: «Se la parola amore viene pronunciata tra di loro, sono perduto.» Sa di essere l'uomo che dà un nome a ciò che ancora non ha un nome o che non osa dirlo, sa di

far «nascere» la parola amore e la parola odio e, con esse, l'amore e l'odio fra uomini che non avevano ancora preso alcuna decisione circa i propri sentimenti. Sa che le parole, come dice Brice-Parain, so-no «rivoltelle cariche». Se parla, spara. Può tacere, ma poiché ha deciso di sparare bisogna che lo faccia da uomo, mirando al bersaglio, e non come un bambino, a caso, chiudendo gli occhi e per il solo piacere di udire la detonazione. Cercherò, in seguito, di definire quale potrebbe essere lo scopo della letteratura. Ma fin d'ora possiamo concludere che lo scrittore ha scelto di svelare il mondo e, in particolare, l'uomo agli altri uomini, perché questi assumano di fronte all'oggetto così messo a nudo tutta la loro responsabilità. Nessuno può ignorare la legge, perché c'è un codice, e la legge è scritta: dopodiché, liberi di violarla, ma conoscendo i rischi che si corrono. Analogamente, la funzione dello scrittore è di far sì che nessuno possa ignorare il mondo o possa dirsene innocente. E poiché si è impegnato una volta per tutte nell'universo del linguaggio, non può più fingere di non saper parlare: se si entra nell'universo dei significati, non si può più uscirne; se si lascia che le parole si organizzino in libertà, formeranno delle frasi e ogni frase contiene l'intero linguaggio e rimanda a tutto l'universo; anche il silenzio si definisce in rapporto alle parole, come la pausa musicale prende senso dai gruppi di note che l'affiancano. Il silenzio è un momento del linguaggio; tacere non significa esser muti, ma rifiutarsi di parlare, quindi ancora parlare. Perciò, se uno scrittore ha scelto di tacere su un aspetto qualsiasi del mondo o - secondo una locuzione che dice bene ciò che vuol dire - di passarlo sotto silenzio, si ha il diritto di porgli una terza domanda: perché hai parlato di questo, piuttosto che di quest'altro e - dal momento che parli per cambiare - perché vuoi cambiare questo, piuttosto che quest'altro?

Tutto ciò non impedisce affatto che ci sia modo e modo di scrivere. Non si è scrittori solo perché si è scelto di dire certe cose, ma perché si è scelto di dirle in un certo modo. E lo stile, senza alcun dubbio, dà valore alla prosa. Ma deve passare inosservato. Poiché le parole sono trasparenti e lo sguardo le passa da parte a parte, sarebbe assurdo far scivolare in mezzo dei vetri offuscati. La

bellezza, in questo caso, è solamente una--forza dolce e insensibile. Da un quadro erompe subito, in un libro si nasconde, agisce per via di persuasione, come il fascino d'una voce e d'un viso; non costringe, ma persuade senza averne l'aria, sì che si crede di cedere di fronte a certi argomenti mentre si è invece attratti da un fascino invisibile. Il cerimoniale della messa non è fede, ma dispone l'animo alla fede; l'armonia delle parole, la loro bellezza, l'equilibrio delle frasi dispongono le passioni del lettore senza che questi se ne accorga, le ordinano come la messa, la musica, o una danza; se il lettore si mette a considerarle una per una, ne smarrisce il senso e non resta che un tedioso ondeggiare. Nella prosa, il piacere estetico è puro soltanto se viene oltre al resto. Si arrossisce di dover rammentare idee così semplici, eppure oggi sembrano dimenticate. Altrimenti non ci verrebbero forse a dire che stiamo meditando l'assassinio della letteratura, o più semplicemente, che l'impegno nuoce all'arte di scrivere? Se la contaminazione d'una certa prosa da parte della poesia non avesse confuso le idee dei nostri critici, penserebbero forse ad attaccarci sulla forma quando abbiamo sempre parlato della sostanza? Sulla forma non ""è niente da dire a priori, e noi non abbiamo detto niente: ognuno inventa la propria, e la si giudica in seguito. È vero che i temi propongono lo stile: ma non lo impongono; non ce n'è a priori, al di fuori dell'arte letteraria. Prendiamo il proposito di attaccare la Compagnia di Gesù: un argomento più impegnato e noioso è addirittura impensabile, eppure Pascal ne ha fatto le Provinciales. Si tratta, insomma, di sapere su che cosa si vuol scrivere: sulle farfalle o la condizione degli ebrei. E quando lo si sa, resta da decidere in che modo scrivere. Spesso le due scelte si confondono in una sola, ma, nei buoni scrittori, la seconda scelta non precede mai la prima. So che Giraudoux diceva: «L'unico problema è trovare il proprio stile, l'idea viene dopo.» Ma aveva torto: l'idea non è venuta. Se si considerano gli argomenti come problemi sempre aperti, come istanze, attese, appare evidente che l'arte non perde nulla a impegnarsi; al contrario. Come la fisica propone ai matematici sempre nuovi problemi che li obbligano a produrre un nuovo simbolismo, così le

rinnovate esigenze della società o della metafisica impegnano l'artista a trovare una lingua nuova e nuove tecniche. Se non scriviamo come nel secolo XVII è perché la lingua di Racine e di Saint-Évremond non si presta a parlare delle locomotive o del proletariato. Dopodiché i puristi ci impediranno, forse, di scrivere sulle locomotive. Ma l'arte non è mai stata dalla parte dei puristi.

Se questo è il principio dell'impegno, che cosa gli si può obiettare? E, soprattutto, che cosa hanno obiettato? M'è parso che i miei avversari mancassero di lena al momento di mettersi all'opera e che i loro articoli si limitassero a trarre un lungo sospiro scandalizzato, tirato avanti per due o tre colonne. Mi sarebbe piaciuto sapere in nome di che cosa, di quale concetto della letteratura mi si condannava: ma quelli non lo dicevano, non lo sapevano neanche. Sarebbe stato più logico sostenere il verdetto in nome della vecchia teoria dell'arte per l'arte. Ma non uno, tra di loro, potrebbe accettarla. Perché, oltre tutto, è imbarazzante. Si sa benissimo che l'arte pura e l'arte vuota sono una cosa sola, e che il purismo estetico fu solo una brillante manovra difensiva dei borghesi del secolo scorso, i quali preferivano farsi denunciare come filistei piuttosto che come sfruttatori. Lo scrittore, dunque, per loro stessa ammissione, deve parlare di qualcosa. Ma di che cosa? Credo che si sarebbero trovati in estremo imbarazzo se Fernandez non avesse procurato loro, dopo l'altra guerra, la nozione di messaggio. Lo scrittore d'oggi, dicono costoro, non deve mai occuparsi di questioni temporali; né, tanto meno, allineare parole senza significato, né ricercare la bellezza delle frasi e delle immagini: la sua funzione è di indirizzare messaggi ai lettori. Che cos'è dunque un messaggio?

Non si deve dimenticare che i critici sono per lo più uomini piuttosto sfortunati che, proprio sul punto di disperare, hanno trovato un posticino tranquillo come custodi di cimiteri. Che i cimiteri sono tranquilli, lo sanno tutti, e i più ridenti sono le biblioteche. I morti stanno là, hanno scritto e basta, sono mondi, da lungo tempo, del peccato di vivere e, del resto, la loro vita è nota solo attraverso altri libri che altri morti hanno scritto su di loro. Rimbaud è morto. Morti

Paterne Berrichon e Isabelle Rimbaud; i seccatori sono scomparsi, * restano solo i piccoli feretri che vengono allineati sugli scaffali, lungo i muri, come le urne di un colombario. Il critico fa fatica a campare, sua moglie non lo apprezza come dovrebbe, ha dei figli ingrati, la fine del mese è sempre difficile. Ma può sempre entrare nella sua biblioteca, prendere un libro su uno scaffale e aprirlo. Ne emana un lieve odore di cantina: ha così inizio un'operazione strana, che lui ha deciso di chiamare lettura. In un certo senso si compie un atto di appropriazione: si presta il proprio corpo ai morti perché possano rivivere. E in un altro, si stabilisce un contatto con l'aldilà. Il libro, difatti, non è un Oggetto, e nemmeno un atto, e neanche un pensiero: scritto da un morto su cose morte, non ha più posto alcuno su questa terra, né parla di qualcosa che ci possa interessare direttamente; lasciato a se stesso cede e si sbriciola, restano solo le macchie d'inchiostro sulla carta ammuffita, e quando il critico rianima quelle macchie, quando le fa diventare lettere e parole, queste gli parlano di passioni che lui non prova, di collere senza oggetto, di paure e di speranze defunte. Si immerge in un mondo disincarnato dove gli affetti umani, visto che non commuovono più, sono saliti al rango di affetti esemplari e, per dirla tutta, di valori. Gliene deriva la persuasione di trovarsi in rapporto con un mondo intelligibile che è come la verità delle sue sofferenze quotidiane e la loro ragione d'essere. Gli fa pensare che la natura imita l'arte come, per Platone, il mondo sensibile imitava quello degli archetipi. E, mentre legge, la sua vita d'ogni giorno diventa un'apparenza. Un'apparenza la moglie bisbetica, un'apparenza il figlio gobbo: che saranno salvati tutti e due, perché Senofonte ha ricostruito la figura di Santippe e Shakespeare quella di Riccardo III. È una festa, per lui, quando gli autori contemporanei gli fanno la grazia di morire: i loro libri, troppo crudi, troppo vivi, troppo urgenti, passano sull'altra sponda, commuovono sempre meno e diventano sempre più belli; dopo un breve soggiorno in purgatorio vanno a popolare il cielo intelligibile di nuovi valori. Bergotte, Swann, Sigfrido, Bella e Monsieur Teste, sono tutte acquisizioni recenti. Si aspettano da un momento all'altro Nathanaël e Ménélaque. Quanto agli scrittori che

si ostinano a vivere, si chiede loro solamente di non agitarsi troppo e di sforzarsi fin d'ora di somigliare a quei morti che diventeranno. Valéry, pubblicando venticinque anni dopo libri postumi, se la cavava discretamente. Ecco perché, come certi santi del tutto eccezionali, è stato canonizzato da vivo. Mal- raux, invece, dà scandalo. I nostri critici sono dei catari: non vogliono ave' niente a che fare con il mondo reale, tranne per bere e mangiare, e visto che non si può fare a meno di vivere e trattare con i nostri simili, hanno scelto di trattare con i defunti. Si appassionano solamente per i problemi archiviati, le dispute concluse, le storie di cui si sa la fine. Non scommettono mai su un argomento incerto, e dato che la storia ha già deciso per loro, e gli oggetti che atterrivano o indignavano gli autori che vanno leggendo sono scomparsi, dato che a due secoli di distanza appare chiara la vanità di sanguinose dispute, possono sognare un equilibrio dei diversi periodi, e per loro tutta la letteratura diventa come una vasta tautologia, dove ogni nuovo prosatore ha inventato un nuovo modo di parlare senza dire nulla. Parlare degli archetipi e dell'«umana natura», parlare senza dire niente? Tutte le concezioni dei nostri critici oscillano tra queste due idee. Che, naturalmente, sono entrambe false: i grandi scrittori volevano distruggere, edificare, dimostrare. Ma noi non afferriamo più le prove da loro avanzate, perché gli argomenti che loro volevano provare non ci interessano più. Gli abusi che loro denunciavano non sono più attuali; altri ci indignano, che loro non sospettavano neanche, la storia ha smentito alcune delle loro previsioni, e quelle che si sono attuate sono diventate vere da tanto tempo che abbiamo perfino dimenticato come fossero, allora, espressioni del loro genio; dei loro pensieri, alcuni sono completamente morti, altri tutto il genere umano li ha fatto propri e noi li consideriamo luoghi comuni. Ne deriva che i loro più validi argomenti hanno perduto la loro efficienza; noi ne ammiriamo soltanto l'ordine e il rigore; il loro ragionamento più serrato si riduce ai nostri occhi a un semplice ornamento, un'elegante architettura dell'esposizione, che non trova applicazioni pratiche, più di quanto

non le trovino altre architetture, come le fughe di Bach o gli arabeschi dell'Alhambra.

In queste geometrie appassionate, quando la geometria non convince più, la passione commuove ancora. O piuttosto la rappresentazione della passione. Anche se le idee si alterano nel corso dei secoli, sono pur sempre le piccole ostinazioni personali di un uomo che era di carne e ossa; dietro le ragioni della ragione, che languono, si scorgono le ragioni del cuore, le virtù, i vizi, e la grande fatica che gli uomini fanno per vivere. Sade fa di tutto per conquistarci ed è molto se riesce a scandalizzarci: è ormai, solamente, un'anima corrosa da un bel male, un'ostrica perlifera. La *Lettre sur les Spectacles* non dissuade più nessuno dagli spettacoli teatrali, ma per noi è curioso che Rousseau abbia avversato l'arte drammatica. Chi sa qualcosa di psicoanalisi, sarà felice: può spiegare il *Contrat social* con il complesso di Edipo e *l'Esprit des lois* con il complesso d'inferiorità; godendo quindi, pienamente, della superiorità riconosciuta che i cani vivi hanno sui leoni morti. Quando un libro presenta pensieri inebrianti che offrono delle ragioni solamente un'apparenza che si dilegua alla prima occhiata per trasformarsi in battiti del cuore, quando l'insegnamento che se ne può trarre è radicalmente diverso da quello che l'autore intendeva dare, il libro viene chiamato messaggio. Rousseau, padre della rivoluzione francese, e Gobineau, padre del razzismo, ci hanno inviato tutt'e due i loro messaggi. E il critico li considera con pari simpatia. Se fossero vivi, dovrebbe optare per l'uno contro l'altro, amare l'uno, odiare l'altro. Ma li riavvicina, anzitutto, un solo torto, profondo e delizioso che hanno in comune: sono morti.

Bisogna dunque raccomandare agli autori contemporanei di lanciare dei messaggi, cioè di limitare volontariamente i propri scritti all'espressione involontaria dell'animo. Dico involontaria perché i morti, da Montaigne a Rimbaud, si sono raffigurati per intero, ma senza averne l'intenzione e del tutto gratuitamente; quel di più che ci hanno dato senza saperlo deve costituire lo scopo primo e riconosciuto degli scrittori viventi. Non pretendiamo che ci diano confessioni del tutto naturali, né che si abbandonino al

lirismo troppo nudo dei romantici. Ma, visto che è così piacevole scoprire le astuzie di Chateaubriand o di Rousseau, sorprenderli in privato mentre si atteggiavano a uomini pubblici, distinguere i moventi particolari delle loro più universali affermazioni, si chiede ai nuovi venuti di procurarci deliberatamente questo piacere. Facciamo pure: ragionare, affermare, negare, confutare o addurre le loro prove, purché la causa che difendono sia solo lo scopo apparente dei loro discorsi: mentre lo scopo profondo è di darsi senza parere. Devono, prima di tutto, disarmare i loro ragionamenti, come ha fatto il tempo con quelli dei classici; i ragionamenti, poi, si riferiranno a temi che non interessano nessuno o a verità tanto generiche, che i lettori ne siano già convinti in partenza; le idee, sembreranno profonde, ma a vuoto, e formulate in modo da potersi spiegare con evidenza mediante un'infanzia infelice, un odio di classe o un amore incestuoso. E non si azzardino a pensare sul serio: il pensiero nasconde l'uomo ed è proprio l'uomo che ci interessa. Un singhiozzo completamente nudo non è bello: offende. Offende anche un buon ragionamento, come aveva sperimentato Stendhal. Ma un ragionamento che dissimula un singhiozzo, ecco quel che ci vuole. Il ragionamento toglie alle lacrime il loro lato osceno; il pianto, rivelando la sua origine passionale, toglie al ragionamento la sua aggressività; senza essere dunque né troppo turbati, né del tutto convinti, potremo abbandonarci, perfettamente al sicuro, a quella voluttà moderata, che procura - come tutti sanno - la contemplazione delle opere d'arte. Tale è dunque la «vera», la «pura» letteratura: una soggettività che si offre sotto la specie dell'oggettivo, un discorso disposto così stranamente da equivalere a un silenzio, un pensiero che si nega da solo, una Ragione che è la pura maschera della follia, un Eterno che lascia capire di essere solo un momento della Storia, un momento storico che, per i retroscena che rivela, rimanda istantaneamente all'uomo eterno, un perpetuo insegnamento, ma fatto contro le espresse volontà di chi insegna.

Il messaggio, in fin dei conti, è un'anima fatta oggetto. Un'anima; e che cosa si fa d'un'anima? La si contempla a rispettosa distanza. Non si usa mostrare l'anima in società, se non per un motivo

imperioso. Ma per convenzione e con qualche riserva, è permesso a certuni di mettere la propria in commercio e tutti gli adulti possono acquistarla. Per molti, oggi, le opere dello spirito sono povere anime erranti che si acquistano a modico prezzo: c'è quella del buon vecchio Montaigne, e quella del caro La Fontaine, e quella di Jean-Jacques, e quella di Jean-Paul, e quella del delizioso Gérard. Si chiama arte letteraria il complesso di trattamenti che le rendono inoffensive. Conciate, raffinate, trattate chimicamente, forniscono ai compratori l'occasione di consacrare alcuni istanti di una vita interamente devoluta all'esteriorità, alla cultura della soggettività. Se ne garantisce l'uso senza rischi: lo scetticismo di Montaigne, chi lo prenderebbe sul serio, visto che l'autore degli *Essais* aveva paura quando la peste infuriava a Bordeaux? E l'umanesimo di Rousseau, quando «Jean-Jacques» aveva abbandonato i figli al brefotrofo? E le strane rivelazioni di Sylvie, se Gérard de Nerval era pazzo? Tutt'al più, il critico professionista istituirà tra di loro dialoghi infernali e ci insegnerà che il pensiero francese è un discorso senza fine tra Pascal e Montaigne. Tutto ciò, non per far vivere Pascal e Montaigne, ma per far morire sia Malraux che Gide. Quando infine le contraddizioni interne della vita e dell'opera avranno reso l'una e l'altra inutilizzabili, quando il messaggio, nella sua indecifrabile profondità, ci avrà insegnato queste verità capitali: «che l'uomo non è né buono né cattivo», «che c'è molta sofferenza in una vita umana», «che il genio è lunga pazienza» - allora lo scopo ultimo di questa operazione funebre sarà raggiunto, e il lettore, deponendo il libro, potrà esclamare con l'animo in pace: «Tutta letteratura.»

Ma poiché, secondo noi, uno scritto è un'impresa, poiché gli scrittori sono vivi prima d'essere morti, poiché pensiamo che bisogna cercar d'aver ragione nei nostri libri e che, anche se i secoli ci daranno in seguito torto, non è una buona ragione per darsi torto in partenza, poiché riteniamo che lo scrittore deve impegnarsi interamente nelle sue opere, e non come una passività abbietta, mettendo avanti i propri vizi, le proprie disgrazie e le proprie debolezze, ma come una volontà risoluta e come scelta, come la totale impresa di vivere che ognuno di noi è, allora dobbiamo

riprendere daccapo il problema e chiederci a nostra volta: perché si scrive?

2. Perché si scrive?

Ognuno ha i suoi motivi: per qualcuno l'arte è fuga; per qualcun altro un mezzo di conquista. Ma si può fuggire in un eremo, nella pazzia, nella morte; si può conquistare con le armi. Perché proprio scrivere, effettuare per scritto le proprie evasioni e le proprie conquiste? Sta di fatto che, dietro gli intendimenti diversi degli autori, c'è una scelta più profonda e immediata, e che è comune a tutti. Vedremo di chiarire quale sia questa scelta e se l'impegno degli scrittori non si ponga come necessario in base proprio alla loro scelta di scrivere.

Ogni nostra percezione si accompagna alla consapevolezza che la realtà umana è «rivelante», cioè che, per mezzo suo, parte dell'essere «è», oppure che l'uomo è il mezzo per cui le cose si manifestano; è la nostra presenza nel mondo che moltiplica le relazioni, siamo noi che mettiamo in rapporto quest'albero con quell'angolo di cielo; grazie a noi quella stella, morta da millenni, questo quarto di luna e questo fiume tetro, si svelano nell'unità d'un paesaggio; è la velocità della nostra auto, del nostro aereo che organizza le grandi masse terrestri; ad ognuno dei nostri atti il mondo ci rivela un volto nuovo. Siamo i rivelatori dell'essere, questo lo sappiamo, ma sappiamo anche che non ne siamo i produttori. Questo paesaggio, se gli voltiamo le spalle, marcirà senza testimoni nella sua permanenza oscura. Se non altro marcirà: nessuno è così pazzo da credere che sarà annientato. Noi saremo annientati, ma la terra rimarrà nel suo letargo finché un'altra coscienza non verrà a risvegliarla. Così, alla nostra certezza intima di essere «rivelanti» si aggiunge quella d'essere inessenziali nei confronti della cosa svelata.

Uno dei principali motivi della creazione artistica è certamente il bisogno di sentirsi essenziali nei confronti del mondo. Un aspetto dei campi o del mare, l'espressione di un viso che ho svelato, se le

fisso su, una tela, in uno scritto, stringendo i rapporti, introducendo ordine là dove non ce n'era, imponendo l'unità dello spirito alla diversità della cosa, ho coscienza di produrli io stesso, ossia mi sento essenziale rispetto alla mia creazione. Ma stavolta è l'oggetto creato che mi sfugge: non posso svelare e produrre al tempo stesso. La creazione diventa inessenziale rispetto all'attività creatrice. Anzitutto, anche se agli altri appare come definitivo, l'oggetto creato a noi sembra sempre incompiuto: perché si può sempre cambiare una riga, una sfumatura, una parola; per cui l'oggetto non si impone mai. Un pittore apprendista chiedeva al suo maestro: «Quando devo considerare finito il mio quadro?» E il maestro rispose: «Quando potrai guardarlo con sorpresa, e dire a te stesso: "Sono io che ho fatto questo!"»

Che è come dire mai. Perché sarebbe come considerare la propria opera con gli occhi d'un altro e svelare ciò che si è creato. Ma è chiaro che la nostra consapevolezza della cosa prodotta è inversamente proporzionale alla consapevolezza che abbiamo della nostra attività produttrice. Se si tratta di vasellame o strutture da costruzione, che si fabbricano secondo norme tradizionali con utensili dall'uso codificato, è il famoso «si» di Heidegger che lavora per mezzo delle nostre mani. In tal caso il risultato può sembrarci abbastanza estraneo da conservare per noi la sua oggettività. Ma se produciamo noi stessi le regole di produzione, le misure e i criteri, e se il nostro slancio creatore sorge dal più profondo del nostro cuore, allora, nella nostra opera, troveremo sempre e solamente noi stessi: siamo noi che abbiamo inventato le leggi secondo cui giudicarla; e vi troviamo la nostra storia, il nostro amore, la nostra allegria; anche se la guardassimo senza più porvi mano, non ne riceveremmo mai la nostra allegria o il nostro amore: ce li mettiamo noi; i risultati che abbiamo ottenuto sulla tela o sulla carta non ci sembrano mai oggettivi; conosciamo fin troppo i procedimenti che hanno prodotto quegli effetti. I procedimenti restano una trovata soggettiva: noi siamo i procedimenti, la nostra ispirazione, la nostra abilità, e quando cerchiamo di percepire la nostra opera, la creiamo un'altra volta, ripetiamo mentalmente le operazioni che l'hanno prodotta,

ogni suo aspetto appare come un risultato. Così, nella percezione, l'oggetto si dà come essenziale e il soggetto come inessenziale; quest'ultimo cerca l'essentialità nella creazione e l'ottiene, ma allora diventa inessenziale l'oggetto.

In nessun campo questa dialettica è tanto palese quanto nell'arte dello scrivere. L'oggetto letterario è infatti una strana trottole che esiste quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e dura quanto la lettura può durare. Al di fuori di questo, rimangono solamente i segni neri sulla carta. Ora, lo scrittore non può leggere ciò che scrive, a differenza del calzolaio, il quale può calzare le scarpe che ha fatto, se sono della sua misura, e dell'architetto, che può abitare la casa che ha costruito. Leggendo si prevede, si attende. Si prevede la fine della frase, la frase seguente, la pagina successiva; si attende che confermino o infirmino le nostre previsioni; la lettura si compone di una moltitudine di ipotesi, di sogni seguiti da risvegli, di speranze e delusioni; i lettori son sempre in anticipo sulla frase che leggono, in un futuro solamente probabile, che crolla in parte e si consolida in parte, via via che progrediscono, che indietreggia da una pagina all'altra e forma l'orizzonte mobile dell'oggetto letterario. Senza attesa, senza avvenire, senza ignoranza, non esiste obiettività. Ora, l'operazione dello scrivere comporta una quasi-lettura implicita che rende la vera lettura impossibile. Quando le parole gli si formano sotto la penna, l'autore le vede, certo, ma non le vede come il lettore, perché le conosce prima di scriverle; il suo sguardo non ha la funzione di svegliare, sfiorandole, parole addormentate che attendono d'essere lette, ma di controllare il tracciato dei segni; la sua è una missione puramente regolatrice, insomma, e la vista in questo caso non rivela niente, tranne piccoli errori manuali. Lo scrittore non prevede né fa congetture: progetta. Capita spesso che si aspetti, che aspetti, come si dice, l'ispirazione. Ma non si aspetta se stessi allo stesso modo che si aspettano gli altri; come se l'autore esista, sa che l'avvenire non è fatto, che lo farà lui, e se ignora ancora che cosa accadrà al suo eroe, vuol dire solamente che non ci ha pensato, che non ha ancora deciso; allora il futuro è una pagina bianca, mentre

invece il futuro del lettore sono quelle duecento pagine bianche cariche di parole che lo separano dalla fine. Così lo scrittore, ovunque, non incontra che il suo sapere, la sua volontà, i suoi progetti, insomma se stesso; mette mano esclusivamente alla propria soggettività, l'oggetto che crea è fuori del suo raggio d'azione, non lo crea per sé. Se si rilegge, è già troppo tardi; la sua frase, per lui, non sarà mai del tutto una cosa. Può giungere fino ai limiti del soggettivo, ma senza varcarli, apprezza l'effetto d'un brano, di una massima, di un aggettivo ben scelto; ma si tratta dell'effetto che faranno sugli altri; lui può valutarlo, ma non sentirlo. Mai Proust ha scoperto l'omosessualità di Charlus, dato che l'aveva decisa ancora prima d'iniziare il suo libro. E se l'opera un giorno assumerà agli occhi del suo autore un'apparenza d'oggettività, vuol dire che sono passati gli anni, che se ne è dimenticato, che non è più sua e non sarebbe certamente più capace di scriverla. Come avvenne a Rousseau quando rilesse il *Contrat social* in età avanzata.

Dunque, non è vero che si scriva per sé: sarebbe il peggiore smacco; proiettando le proprie emozioni sulla carta, si riuscirebbe appena a prolungarle di poco. L'atto creatore è un momento incompleto e astratto nella produzione di un'opera; se l'autore fosse solo, potrebbe scrivere finché vuole, ma l'opera come oggetto non verrebbe mai alla luce, e lo scrittore dovrebbe abbandonare la penna e disperare. Ma l'operazione dello scrivere implica quella di leggere come proprio correlativo dialettico, e questi due atti distinti comportano due agenti distinti. Solo

10 lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore farà nascere quell'oggetto concreto e immaginario che è l'opera dello spirito. L'arte esiste per gli altri e per mezzo degli altri.

La lettura, quindi, sarebbe una sintesi della percezione e della creazione;⁶ pone a un tempo l'essenzialità del soggetto e quella dell'oggetto; l'oggetto è essenziale perché è rigorosamente trascendente, perché impone le sue proprie strutture e perché bisogna attenderlo e osservarlo; ma anche il soggetto è essenziale, perché è richiesto non soltanto per svelare l'oggetto (cioè per far si

che vi sia un oggetto), ma anche perché questo oggetto sia assolutamente (cioè per produrlo).

Il lettore, insomma, ha coscienza di svelare e, a un tempo, di creare, di svelare creando, di creare mentre svela. Non si deve credere, infatti, che la lettura sia un'operazione meccanica e che il lettore venga impressionato dai segni come una lastra fotografica dalla luce. Se è distratto, stanco, sciocco, sbadato, gli sfuggirà la maggior parte dei rapporti, non riuscirà a «far prendere» l'oggetto (nel senso che si dice che il fuoco «prende» o «non prende»); trarrà dall'ombra frasi che sembrerebbero sorte per puro caso. Se invece è in forma, proietterà oltre le parole una forma sintetica, della quale ogni frase sarà solamente una funzione parziale: il «tema», il «soggetto» o il «senso». Così, fin dall'inizio, il senso non è più contenuto nelle parole: permette, invece, di capire il significato di ognuna, e l'oggetto letterario, quantunque si realizzi mediante il linguaggio, non è mai dato nel linguaggio; è, invece, per natura, silenzio e contestazione della parola. Così, le centomila parole allineate in un libro possono esser lette a una a una senza che ne scaturisca il senso dell'opera; il senso non è la somma, ma la totalità organica delle parole. Se il lettore non si pone senza preparazione e senza una guida, quasi, all'altezza di quel silenzio non succede niente. Se non l'inventa, insomma, e non vi colloca e poi mantiene le parole e le frasi che ha risvegliato. Se mi si obietta poi che questa operazione sarebbe forse meglio chiamarla reinvenzione o scoperta, risponderò che, in primo luogo, una simile reinvenzione sarebbe un atto nuovo e originale quanto la prima invenzione. E che, soprattutto, quando un oggetto non è mai esistito prima, non si tratta né di reinventarlo né di scoprirlo. Poiché, se il silenzio in questione è davvero lo scopo cui mira l'autore, quest'ultimo, però, non l'ha mai conosciuto; il suo silenzio è soggettivo e anteriore al linguaggio, è l'assenza di parole, il silenzio indifferenziato e vissuto dell'ispirazione, che la parola renderà poi circostanziato; mentre il silenzio prodotto dal lettore è un oggetto. All'interno del quale si trovano altri silenzi: cosa che l'autore non dice. Ma sono intenzioni così singolari, che non avrebbero più alcun senso al di fuori dell'oggetto rivelato dalla

lettura; e tuttavia ne costituiscono la densità e gli conferiscono il suo volto particolare. Affermare che sono inespresse è dir poco: sono, di fatto, l'inesprimibile. Infatti non le troviamo in nessun preciso momento della lettura: sono dappertutto e in nessun luogo: la qualità meravigliosa del Grand Meaulnes, il babilonismo di Armance, il grado di realismo e di verità della mitologia di Kafka, non sono mai dati; il lettore deve inventarseli superando di continuo la cosa scritta. L'autore lo guida, certo; ma si limita a guidarlo; ha collocato i suoi picchetti, ma separati tra di loro dal vuoto, bisogna quindi collegarli uno all'altro, e superarli. La lettura, insomma, è creazione diretta. Da un lato, infatti, l'oggetto letterario non ha altra sostanza che la soggettività del lettore: l'attesa di Raskolnikov è la mia attesa, che io gli presto; senza l'impazienza del lettore non resterebbero che segni fatiscenti; il suo odio contro il giudice istruttore che l'interroga è il mio odio, sollecitato, captato dai segni, e anche il giudice istruttore non esisterebbe senza l'odio che io provo per lui attraverso Raskolnikov; è un odio che lo anima, è la sua carne. Ma, d'altro canto, le parole sono anche tranelli per suscitare i nostri sentimenti e rifletterli verso di noi; ogni parola è una via alla trascendenza, informa i nostri affetti, li nomina, li attribuisce a un personaggio immaginario che s'incarica di viverli al nostro posto, la cui sostanza è fatta di passioni a prestito; conferisce loro oggetti, prospettive, un orizzonte. Per il lettore, dunque, tutto è da fare e tutto è già fatto; l'opera esiste all'esatto livello delle sue capacità; mentre legge e crea sa di poter procedere sempre oltre nella lettura, di poter creare più a fondo; e, di conseguenza, l'opera gli appare inesauribile e opaca come le cose. Una simile produzione di qualità in senso assoluto che, a mano a mano che scaturiscono dalla nostra soggettività, si solidificano sotto i nostri occhi in oggettività impermeabili, è per molti aspetti paragonabile all'«intuizione razionale» che Kant riservava alla Ragione divina.

Poiché la creazione trova il suo compimento nella lettura, poiché l'artista deve affidare ad altri la cura di compiere quanto lui ha iniziato, poiché può cogliersi come essenziale alla propria opera solo attraverso la coscienza del lettore, ogni opera letteraria è un appello.

Scrivere è fare appello al lettore perché conferisca un'esistenza obiettiva alla rivelazione che io ho iniziato per mezzo del linguaggio. Se poi mi si chiede a che cosa faccia appello lo scrittore, la risposta è semplice. Dato che non si trova mai nel libro una ragione sufficiente a produrre l'oggetto estetico, ma soltanto sollecitazioni a produrlo, e che neanche nello spirito dell'autore ce n'è abbastanza e poiché la sua soggettività, dalla quale non può uscire, non è sufficiente a spiegare il passaggio all'oggettività, l'apparizione dell'opera d'arte è un avvenimento nuovo che non si può spiegare sulla base di dati anteriori. Essendo tale creazione diretta un inizio assoluto, viene dunque compiuta dalla libertà del lettore in quanto pura libertà. Lo scrittore si appella alla libertà del lettore perché collabori alla produzione della sua opera. Si potrebbe obiettare che tutti gli strumenti si rivolgono alla nostra libertà, in quanto strumenti d'un'azione possibile e che, sotto questo profilo, l'opera d'arte non è affatto specifica. Ed è vero che lo strumento è l'abbozzo solidificato d'una operazione. Ma rimane al livello dell'imperativo ipotetico; un martello, io lo posso usare per inchiodare una cassa o per ammazzare il mio vicino. Finché lo considero in sé, non è un appello alla mia libertà, alla quale non mi- contrappone, ma mira piuttosto a servirla sostituendo l'invenzione libera dei mezzi con una successione regolata di comportamenti tradizionali. Il libro non serve la mia libertà, la esige. Non si può infatti fare appello a una libertà in quanto tale con la violenza, il fascino o le suppliche. Per coglierla, c'è una sola via: anzitutto riconoscerla, poi fidarsene; infine richiederle un atto in suo nome, ossia in nome della fiducia che le si è accordata. Così il libro non è, come l'utensile, un mezzo per raggiungere un fine qualunque: si propone come fine alla libertà del lettore. E l'espressione kantiana di «finalità senza fine» mi sembra del tutto impropria a designare l'opera d'arte, poiché implica che l'oggetto estetico presenti solo l'apparenza d'una finalità e si limiti a raccomandare il gioco libero e ordinato dell'immaginazione, dimenticando così che l'immaginazione dello spettatore non ha soltanto una funzione regolatrice, ma costitutiva; il suo non è un gioco, visto che si richiede la sua partecipazione a ricomporre l'og-

getto bello, oltre le tracce lasciate dall'artista. L'immaginazione, così come le altre funzioni dello spirito, non può godere di sé; è sempre proiettata al di fuori, sempre impegnata in un'impresa. Si avrebbe una finalità senza fine qualora un oggetto mostrasse una disposizione talmente ordinata da sollecitare l'ipotesi di un fine, anche se non riuscissimo ad assegnargliene uno. Definendo così il bello, si può - e proprio questo è lo scopo di Kant - paragonare la bellezza dell'arte alla bellezza naturale, poiché un fiore, per esempio, presenta una così perfetta simmetria, colori tanto armoniosi, curve così regolari che immediatamente si prova la tentazione di trovare una spiegazione finalistica a tutte queste proprietà, considerandole quali mezzi disposti in vista di un fine ignoto. Ma proprio qui sta l'errore: la bellezza della natura non è per niente paragonabile a quella dell'arte. L'opera d'arte non ha fini, e fin qui siamo d'accordo con Kant. Ma è un fine. La formula kantiana non tiene conto dell'appello che risuona in fondo a ogni quadro, ogni statua, ogni libro. Kant ritiene che l'opera, prima, esista di per sé, e poi sia vista. Mentre invece non esiste se non la si guarda ed è, inizialmente, puro appello, pura esigenza di esistere. Non è uno strumento dall'esistenza manifesta e il fine indeterminato: si presenta come un compito da assolvere, si pone di primo acchito al livello dell'imperativo categorico. Siete perfettamente liberi di lasciare questo libro sul tavolo. Ma se l'aprite ne assumete la responsabilità. La libertà, infatti, non è godimento del libero funzionamento soggettivo, ma un atto creatore richiesto da un imperativo. Questo fine assoluto, questo imperativo trascendente e tuttavia consentito, rifatto proprio dalla libertà stessa, è ciò che si chiama un valore. L'opera d'arte è valore perché è appello.

Se faccio appello al mio lettore perché conduca a buon fine l'impresa da me iniziata, va da sé che lo considero una libertà pura, puro potere creatore, attività incondizionata; non potrei in alcun modo rivolgermi alla sua passività, ossia tentare di influenzarlo, di comunicargli direttamente emozioni di paura, o desiderio o collera. Non mancano certamente gli autori che si studiano unicamente di provocare simili emozioni, perché sono prevedibili, controllabili, e

loro dispongono di mezzi sperimentati per suscitare a colpo sicuro. Ma è anche vero che sono stati riprovati, come è accaduto a Euripide fin dall'antichità, quando faceva apparire sulla scena dei bambini. Nella passione la libertà è alienata; impegnata all'improvviso in imprese parziali, perde di vista il suo compito, che è di produrre un fine assoluto. E il libro non è più che un mezzo per nutrire l'odio o il desiderio. Lo scrittore non deve proporsi di sconvolgere, altrimenti è in contraddizione con se stesso; se vuole esigere deve limitarsi a proporre il compito da assolvere. Di qui deriva quel carattere di pura presentazione che sarebbe essenziale all'opera d'arte: il lettore deve poter disporre di un certo distacco artistico. È quanto Gautier ha scioccamente confuso con «l'arte per l'arte», e i Parnassiani con l'impassibilità dell'artista. Ed è invece una semplice precauzione, che Genét chiama più giustamente la cortesia dell'autore per il lettore. Ma ciò non significa che lo scrittore faccia appello a chissà quale libertà astratta e concettuale. Sono i sentimenti che ridanno vita all'oggetto estetico; se è commovente, apparirà tale dalle nostre lacrime; se invece è comico verrà riconosciuto dal riso. Solo che questi sentimenti appartengono a una specie particolare: hanno la libertà per origine; sono sentimenti a prestito. Non c'è nulla, compreso il credito da me accordato al racconto, che non sia liberamente consentito. È una Passione, nel senso cristiano della parola, cioè una libertà che si pone risolutamente in stato di passività allo scopo di ottenerne, mediante il sacrificio, un certo effetto trascendente. Il lettore si fa credulo, discende nella credulità, e questa, benché finisca per richiudersi su di lui come un sogno, si accompagna minuto per minuto alla coscienza d'esser libera.

Qualche volta si è tentato di chiudere gli autori nel dilemma: «O si crede alla storia, il che è intollerabile; o non ci si crede, e allora è ridicolo.» Ma è un ragionamento assurdo, perché è peculiare della coscienza estetica il credere per impegno, per giuramento, e continuare a credere per fedeltà a sé e all'autore, operare una scelta sempre rinnovata di credere. Mi posso sempre svegliare, e lo so; ma non voglio: la lettura è un sogno libero. Tutti i sentimenti che si fanno agire sullo sfondo di questa credenza immaginaria sono

dunque come modulazioni particolari della mia libertà; lungi dall'assorbirla o dissimularla, sono altrettanti modi che questa ha scelto per rivelarsi a se stessa. Raskolnikov, l'ho già detto, non sarebbe che un'ombra senza quel miscuglio di repulsione e d'amicizia che provo per lui e lo fa vivere. Ma, per un rovesciamento tipico dell'oggetto immaginario, non è la sua condotta a provocare la mia indignazione o la mia stima, ma sono la mia indignazione, la mia stima a dare consistenza e obiettività alla sua condotta. Così gli affetti del lettore non sono mai dominati dall'oggetto e, dato che nessuna realtà esterna può condizionarli, hanno la loro fonte permanente nella libertà, ossia sono tutti generosi - poiché io chiamo generoso un affetto per il quale la libertà sia l'origine e il fine. La lettura è dunque un esercizio di generosità; e lo scrittore pretende dal lettore non l'applicazione di una libertà astratta, ma il dono di tutto il suo essere, con le -sue passioni, e i suoi pregiudizi, le sue simpatie, il suo temperamento sessuale, la sua scala di valori. Solo una persona simile si può dare generosamente: la libertà l'attraversa da parte a parte e trasforma le masse più oscure della sua sensibilità. E poiché l'attività si è fatta passiva per meglio creare l'oggetto, così, reciprocamente, la passività diventa atto, e l'uomo che legge si eleva al massimo. Per questo accade che certe persone, note per la loro durezza piangono al racconto di immaginarie disgrazie; per un momento sono diventati quelli che sarebbero stati se non avessero passato la vita a dissimularsi la propria libertà.

L'autore, dunque, scrive per rivolgersi alla libertà dei lettori e le chiede di dare un'esistenza alla sua opera. Ma non è tutto: esige inoltre dai lettori che gli restituiscano la fiducia loro accordata, che riconoscano la sua libertà creatrice e la sollecitino a loro volta con un appello simmetrico e inverso. Qui appare, infatti, l'altro paradosso dialettico della lettura: quanto più sentiamo la nostra libertà, tanto più riconosciamo quelle altrui; quanto più ci chiede, tanto più noi gli chiediamo.

Quando un paesaggio mi affascina, so benissimo di non essere io a crearlo, ma so anche che, senza di me, i rapporti che si stabiliscono sotto il mio sguardo tra gli alberi, le foglie, la terra e le erbe non

esisterebbero affatto. Quest'apparenza di finalità che scopro nella varietà delle tinte, nell'armonia delle forme e dei movimenti provocati dal vento, so benissimo di non poterla spiegare. E tuttavia esiste, è qui, sotto i miei occhi e, infine non posso far sì che l'essere sia se non quando l'essere è già; e anche se credo in Dio, non posso stabilire alcun tramite, se non puramente verbale, tra l'universale sollecitudine divina e lo spettacolo particolare che osservo: dire che Dio ha fatto il paesaggio perché mi affascini o che ha fatto me in modo tale che ne tragga diletto, è scambiare la domanda per la risposta. L'accoppiamento di quell'azzurro con quel verde è voluta? Come posso saperlo? L'idea d'una provvidenza universale non può garantire nessuna intenzione singola; soprattutto nel caso considerato, perché il verde dell'erba si spiega con leggi biologiche, con costanti specifiche, con il determinismo geografico, mentre l'azzurro dell'acqua ha come causa la profondità del fiume, la natura del terreno, la rapidità della corrente. L'accostamento dei colori, se è voluto, può esserlo solamente come un di più, è l'incontro di due serie causali, ossia, a un primo esame, appare dovuto al caso. Comunque la finalità resta problematica. Tutti i rapporti che noi stabiliamo restano semplici ipotesi; non ci viene proposto nessun fine in termini imperativi, perché nessuno si rivela espressamente come voluto da un creatore. Parallelamente, la nostra libertà non è mai chiamata dalla bellezza naturale. O, piuttosto, nell'insieme del fogliame, delle forme, dei movimenti, si trova un'apparenza d'ordine, quindi un'illusione d'appello che sembra sollecitare questa libertà e che subito svanisce al nostro sguardo. Ma, appena l'ordine viene percorso dal nostro sguardo, l'appello scompare: restiamo soli, liberi di unire questo colore a quest'altro o a quell'altro ancora, di mettere a contatto l'albero e l'acqua o l'albero e il cielo, o l'albero, l'acqua e il cielo. La mia libertà diventa capriccio; via via che stabilisco nuovi rapporti mi allontano sempre più dall'illusoria oggettività che mi sollecitava; fantastico su certi motivi vagamente abbozzati dalle cose, e la realtà naturale diventa un puro pretesto di fantasticherie. Oppure se mi rimane il rimpianto profondo che quell'ordine, percepito per un istante, non mi sia stato offerto da

nessuno e, di conseguenza, non sia vero, può accadere che io fissi il mio sogno, lo trasponga su una tela, in uno scritto. Mi interpongo, dunque, tra la finalità senza fine che si manifesta negli spettacoli della natura e lo sguardo degli altri uomini; gliela trasmetto, e la trasmissione la rende umana; Parte è qui una cerimonia del dono e il solo dono opera una metamorfosi: accade qualcosa di simile alla trasmissione dei titoli e dei poteri nella matronimia, secondo la quale la madre non detiene il nome, ma resta l'intermediaria indispensabile tra zio e nipote. Poiché ho captato al passaggio quest'illusione, poiché la porgo agli altri uomini, per i quali l'ho liberata, ripensata, possono considerarla con fiducia: è divenuta intenzionale. Quanto a me, resto, sì, ai margini della soggettività e dell'oggettività senza però poter mai contemplare l'ordinamento obiettivo che trasmetto.

Il lettore, invece, progredisce nella sicurezza. Per quanto lontano possa andare, l'autore è andato più lontano di lui. Qualsiasi accostamento istituisca tra le diverse parti del libro - tra i capitoli o le parole - il lettore ha una garanzia: che gli accostamenti sono espressamente voluti. Può anche fingere, come dice Cartesio, che esista un ordine segreto tra le parti che sembrano non aver rapporti fra di loro; il creatore l'ha già preceduto per questa via e i più bei disordini sono effetto dell'arte, cioè ordine ancora. La lettura è induzione, interpolazione, estrapolazione, e il fondamento di tali attività riposa sulla volontà dell'autore, così come si è creduto per lungo tempo che il fondamento dell'induzione scientifica riposasse sulla volontà divina. Una forza calma accompagna e sostiene dalla prima all'ultima pagina. Tuttavia non è facile decifrare le intenzioni dell'artista: che sono oggetto, come s'è detto, di congetture, e un lettore si fa la sua esperienza in questo senso, le congetture, però, sono sorrette dalla profonda certezza del lettore che le bellezze che appaiono nel libro non sono mai frutto di incontri occasionali. L'albero e il cielo, nella natura, armonizzano solo per caso; nel romanzo, invece, gli eroi si trovano in quella torre, in quella prigione, passeggiano in quel giardino, perché si è realizzata, sia una reintegrazione di serie causali indipendenti (il personaggio era in un

certo stato d'animo in seguito a una successione di avvenimenti psicologici e sociali; d'altra parte, si recava in un luogo determinato e la configurazione della città l'obbligava ad attraversare un certo parco) sia l'espressione d'una finalità più profonda, poiché il parco è venuto a esistere solo per armonizzarsi con un determinato stato d'animo, per esprimere quest'ultimo per mezzo di certe cose o per metterlo in particolare evidenza per contrasto; e per lo stato d'animo è stato concepito in rapporto con il paesaggio. Qui la causalità è apparenza, e si potrebbe chiamare «causalità senza causa»; mentre la finalità è la realtà profonda. Ma se è possibile sottoporre, così tranquillamente, l'ordine dei fini all'ordine delle cose, vuol dire che, aprendo il libro, io posso affermare che l'oggetto ha le sue radici nella libertà umana. Se avessi il sospetto che l'artista abbia scritto per passione e nella passione, la mia fiducia svanirebbe immediatamente, perché non servirebbe a niente aver sorretto l'ordine delle cose con l'ordine dei fini; questo sarebbe a sua volta retto da una causalità psichica e, alla fine, l'opera d'arte si inserirebbe nella catena del determinismo. Mentre leggo, non escludo certo che l'autore possa anche essere un passionale, e neppure che abbia potuto concepire il primo abbozzo della sua opera sotto il dominio della passione. Ma la sua decisione di scrivere presuppone che abbia operato un certo distacco nei confronti dei suoi affetti; che abbia trasformato, insomma, le proprie emozioni in emozioni libere, come ho fatto io con le mie leggendo, cioè che abbia assunto l'atteggiamento della generosità. Così la lettura è un patto di generosità tra l'autore e il lettore: ciascuno ha fiducia nell'altro, conta sull'altro, esige dall'altro tanto quanto esige da sé. Perché questa fiducia è già di per sé generosità: nessuno può obbligare l'autore a credere che il suo lettore si servirà della sua libertà; nessuno può obbligare il lettore a credere che l'autore si sia servito della sua. È una libera decisione che prendono entrambi. Si stabilisce allora uno scambio dialettico di andata e ritorno; quando leggo, esigo; e ciò che leggo, se le mie esigenze vengono soddisfatte, m'incita a esigere ancora di più dall'autore; il che significa: a esigere dall'autore che esiga da me ancora di più. E, reciprocamente,

l'esigenza dell'autore è che io spinga al massimo le mie esigenze. Così la mia libertà, manifestandosi, svela la libertà dell'altro.

Poco importa che l'oggetto estetico sia il prodotto d'un'arte «realista» (o pretesa tale) o d'un'arte «formale». In un modo o nell'altro, i rapporti naturali sono rovesciati: quest'albero, in primo piano in un quadro di Cézanne, appare anzitutto come il prodotto di una concatenazione causale. Ma la causalità è un'illusione, che si limiterà a rimanere una semplice proposta finché si guarda il quadro, ma sostenuta da una profonda finalità: l'albero è così collocato perché il resto del quadro esigeva che quella forma e quei colori fossero posti in primo piano. Per il tramite della causalità fenomenica il nostro sguardo raggiunge così la finalità, come struttura profonda dell'oggetto e, oltre la finalità, raggiunge la libertà umana, come sua fonte e suo fondamento originale. Il realismo di Vermeer è talmente minuzioso che si potrebbe pensare, a prima vista, a un realismo fotografico. Ma se si osserva lo splendore della sua materia, la luminosità rosa e vellutata dei suoi muretti di mattoni, lo spessore blu d'un ramo di caprifoglio, l'oscurità lucente dei suoi interni, la carne color arancia dei suoi volti lisci come la pietra delle acquasantiere, si avverte all'improvviso, dal piacere che se ne trae, che la finalità non è tanto nelle forme o nei colori quanto nell'immaginazione materiale del pittore; la sostanza stessa e l'impasto delle cose sono qui la ragione d'essere delle loro forme; questo pittore realista è forse il più vicino alla creazione assoluta, perché ci fa ritrovare, proprio nella passività della materia, l'insondabile libertà dell'uomo.

Ora l'opera non si limita mai all'oggetto dipinto, scolpito o raccontato; come le cose vengono percepite solamente sullo sfondo del mondo, così gli oggetti rappresentati dall'arte appaiono sullo sfondo dell'universo. Sullo sfondo delle avventure di Fabrizio del Dongo ci sono l'Italia del 1820, l'Austria e la Francia, e il cielo con i suoi astri, che l'abate Blanès consulta, e infine la terra intera. Se il pittore ci presenta un campo o un vaso di fiori i suoi quadri sono finestre aperte sul mondo intero; quel sentiero rosso che penetra in un campo di grano, noi lo seguiamo ben più in là di quanto l'abbia

tracciato Van Gogh, fra altri campi di grano, sotto altre nubi, fino a un fiume che sfocia nel mare; e prolunghiamo all'infinito, fino all'altro capo del mondo, la terra profonda che sta sotto l'esistenza dei campi e della finalit . Di modo che, con i pochi oggetti che produce o riproduce, l'atto creatore mira a una riconquista totale del mondo. Ogni quadro, ogni libro   un recupero della totalit  dell'essere; e presenta questa totalit  alla libert  dello spettatore. Poich  lo scopo finale dell'arte   per l'appunto questo: recuperare questo mondo presentandolo alla vista cos  com' , ma come se la sua fonte fosse la libert  umana. Ma, poich  ci  che l'autore crea assume la sua realt  obbiettiva solo agli occhi dello spettatore,   la cerimonia dello spettacolo - e in particolare della lettura - che consacra tale recupero. Siamo ora in grado di rispondere meglio alla domanda che ci eravamo posti poco fa: lo scrittore sceglie di appellarsi alla libert  degli altri uomini affin  questi, mediante le implicazioni reciproche delle loro esigenze, restituiscano la totalit  dell'essere all'uomo e richiudano l'umanit  sull'universo.

Volendo andare oltre, si tenga presente che lo scrittore, come tutti gli altri artisti, mira a dare ai lettori un certo sentimento che si   soliti chiamare piacere estetico e che io chiamerei pi  volentieri gioia estetica; e che quando sorge questo sentimento,   segno che l'opera   compiuta. Conviene quindi esaminarlo alla luce delle considerazioni precedenti. Questa gioia, infatti, che viene negata al creatore in quanto crea, si confonde con la coscienza estetica dello spettatore, cio , nel caso nostro, del lettore.   un sentimento complesso, ma le cui strutture si condizionano reciprocamente e non si possono scindere. Inizialmente, si fonde con il riconoscimento d'un fine trascendente e assoluto che interrompe per un attimo la cascata utilitaria dei fini-mezzi e dei mezzi- fini;⁷   dunque un appello o, il che   lo stesso, un valore. E la coscienza posizionale che io acquisisco di questo valore si accompagna necessariamente con la coscienza non-posizionale della mia libert , poich  la libert  si manifesta a se stessa .per mezzo di un'esigenza trascendente. Il riconoscimento della libert  di per s    la gioia, ma questa struttura della coscienza non-tetica ne implica un'altra:

infatti, essendo la lettura creazione, la mia libertà non si manifesta soltanto come pura autonomia, ma come attività creatrice, e cioè non si limita a dare a se stessa una sua legge, ma si pone come costitutiva dell'oggetto. A questo punto si manifesta il fenomeno propriamente estetico, cioè una creazione in cui l'oggetto creato viene dato come oggetto al suo creatore; è l'unico caso in cui il creatore gioisce dell'oggetto che crea. E il termine godimento che si dà alla coscienza posizionale dell'opera letta indica a sufficienza che siamo di fronte a una struttura essenziale della gioia estetica. Il godimento posizionale si unisce alla coscienza non posizionale d'essere essenziale nei confronti d'un oggetto assunto come essenziale; chiamerò questo aspetto della coscienza estetica sentimento di sicurezza; è quello che imprime una calma sovrana alle più violenti emozioni estetiche: e si origina dalla constatazione d'un'armonia rigorosa tra la soggettività e l'oggettività. Poiché d'altra parte l'oggetto estetico è di fatto il mondo, in quanto messo a fuoco per mezzo di immagini, la gioia estetica si unisce alla coscienza posizionale che il mondo è un valore, cioè un compito proposto alla libertà umana. Tutto questo, lo chiamerò modificazione estetica del progetto umano: poiché il mondo ci appare comunemente, infatti, come orizzonte della nostra situazione, come la distanza infinita che ci separa da noi stessi, come totalità sintetica del dato, come insieme indifferenziato degli ostacoli e degli strumenti - e mai, invece, come un'esigenza che si rivolge alla nostra libertà. Così la gioia estetica proviene, a questo livello, dalla mia consapevolezza di recuperare e d'interiorizzare il non-io per eccellenza, trasformando il dato in imperativo e il fatto in valore: il mondo è il mio compito, il che vuol dire che la funzione essenziale e liberamente consentita della mia libertà è, per l'appunto, di portare all'essere in un moto incondizionato quell'oggetto unico e assoluto che è l'universo. E, in terzo luogo, le precedenti strutture presuppongono l'esistenza di un patto tra le libertà umane, perché, da un lato, la lettura è riconoscimento fiducioso ed è esigente della libertà dello scrittore, e, dall'altro, il piacere estetico, goduto sotto forma d'un valore, comporta un'esigenza assoluta nei

confronti degli altri: che ogni uomo, in quanto libertà, provi lo stesso piacere leggendo la stessa opera. Così l'umanità intera è presente nella sua libertà più elevata, fa da supporto all'esistenza di un mondo che è insieme il suo mondo e il mondo «esterno». Nella gioia estetica la coscienza posizionale è coscienza immaginante del mondo nella sua totalità come essere e come dover essere, come interamente nostro e interamente estraneo, e tanto più nostro quanto più è estraneo. La coscienza non posizionale avvolge realmente la totalità armoniosa delle libertà umane in quanto costituisce l'oggetto d'una fiducia e d'una esigenza universali.

Scrivere è dunque svelare il mondo e al tempo stesso proporlo come un compito alla generosità del lettore. È ricorrere alla coscienza altrui per farsi riconoscere come essenziale alla totalità dell'essere; è voler vivere questa essenzialità per interposta persona; ma poiché, d'altra parte, il mondo reale non si rivela che nell'azione, poiché non ci si può sentire dentro, se non superandolo per mutarlo, l'universo del romanziere mancherebbe di spessore se non lo si scoprisse nel corso di un movimento fatto per trascenderlo. Si è spesso notato che un oggetto, in un racconto, non trae la propria densità esistenziale dalla quantità e lunghezza delle descrizioni che gli sono destinate, ma dalla complessità dei suoi vincoli con i diversi personaggi; apparirà tanto più reale quanto più verrà manipolato, preso e deposto, in una parola superato, dai personaggi rivolti ai propri fini. Lo stesso accade nel mondo romanzesco, cioè nella totalità delle cose e degli uomini: perché offra il massimo di densità bisogna che la rivelazione-creazione per la quale il lettore lo scopre sia anche impegno immaginario nell'azione; in altri termini, quanto più si prenderà gusto a cambiarlo e tanto più risulterà vivo. L'errore del realismo è stato di credere che il reale si rivelasse nella contemplazione e che, di conseguenza, se ne potesse dare un quadro imparziale. Ma com'è possibile, dal momento che la percezione stessa è parziale, e la denominazione è già una modificazione dell'oggetto? E come può lo scrittore, che si vuole essenziale per l'universo, volerlo essere alle ingiustizie che tale universo racchiude? E tuttavia bisogna che lo sia; ma se accetta d'essere creatore

d'ingiustizie, lo accetta in un moto che le superi per abolirle. Quanto a me che leggo, se creo e mantengo in vita un mondo ingiusto, non posso fare a meno di rendermene responsabile. E tutta l'arte dell'autore tende a farmi creare ciò che lui svela, dunque a compromettermi. Noi due, insieme, portiamo la responsabilità dell'universo. E appunto perché quest'universo è sorretto dallo sforzo congiunto delle nostre due libertà, e l'autore ha tentato per mezzo mio di integrarlo nell'umano, deve apparire veramente qual è, nel suo nucleo più profondo, come trafitto da parte a parte e sorretto da una libertà che ha assunto come fine la libertà umana, e se anche non è del tutto quella città dei fini che dovrebbe essere, dev'essere almeno una tappa in questa direzione; deve essere, insomma, un divenire e va sempre considerato e presentato non come una massa opprimente che ci schiaccia, ma dal punto di vista del suo superamento diretto alla città dei fini; bisogna che l'opera, per quanto malvagia e disperata sia l'umanità che dipinge, abbia un'aria di generosità. Non, beninteso, che tale generosità vada espressa con discorsi edificanti o personaggi virtuosi: non deve neppure esser premeditata, ed è verissimo che i buoni libri non si scrivono con i buoni sentimenti. Ma la generosità dev'essere la trama stessa del libro, la stoffa nella quale son tagliate persone e cose: qualunque sia il tema, una sorta di leggerezza essenziale deve apparire ovunque e ricordare che l'opera non è mai un dato naturale, ma un'esigenza e un dono. E se mi si offre questo mondo con le sue ingiustizie, non è perché io le contempi con freddezza, ma perché le animi della mia indignazione e le sveli e le crei con la loro natura di ingiustizie, cioè di abusi-che-vanno-soppressi. Così l'universo dello scrittore si svelerà in tutta la sua profondità solamente all'esame, all'ammirazione, all'indignazione del lettore; e l'amore generoso è giuramento di mantenere, e l'indignazione generosa è giuramento di cambiare, e l'ammirazione giuramento di imitare; benché la letteratura sia una cosa e la morale un'altra, in fondo all'imperativo estetico si discerne l'imperativo morale. Infatti, poiché chi scrive, per il fatto stesso che si dà la pena di scrivere, riconosce la libertà dei suoi lettori; e poiché chi legge, per il solo

fatto che apre il libro, riconosce la libertà dello scrittore, l'opera d'arte, da qualsiasi lato la si prenda, è un atto di fiducia nella libertà degli uomini. E poiché sia i lettori che l'autore riconoscono questa libertà per esigere che si manifesti, l'opera può definirsi come una presentazione immaginaria del mondo in quanto esigenza della libertà umana. Ne deriva, in primo luogo, che la letteratura negativa non esiste, perché, per quanto foschi siano i colori con i quali vien dipinto il mondo, lo si dipinge perché gli uomini liberi provino di fronte al mondo la loro libertà. Perciò i romanzi o sono buoni o sono brutti. Un brutto romanzo mira a piacere adulando, mentre un buon romanzo è un'esigenza e un atto di fede. Ma, soprattutto, l'unico aspetto sotto il quale l'artista può presentare il mondo a quelle libertà che vuole mettere d'accordo, è quello d'un mondo da impregnare sempre più di libertà. Non è concepibile che questo scatenarsi di generosità, che lo scrittore provoca, serva a consacrare un'ingiustizia e che il lettore gioisca della propria libertà leggendo un'opera che approvi, o accetti, o semplicemente si astenga dal condannare l'asservimento dell'uomo da parte dell'uomo. Un buon romanzo può essere scritto perfino da un negro americano anche se vi si ostenti l'odio per i bianchi perché, per mezzo dell'odio, il negro richiede la libertà della sua razza. E poiché l'autore m'invita ad assumere l'atteggiamento della generosità, non riuscirei mai, proprio quando mi metto alla prova come libertà pura, a identificarmi con una razza di oppressori. Contro la razza bianca, e contro di me, in quanto ne faccio parte, reclamo dunque da tutte le libertà che rivendichino la liberazione degli uomini di colore. Ma nessuno avanzerebbe mai l'ipotesi che si possa scrivere un buon romanzo facendo le lodi dell'antisemitismo.⁸ Perché non si può esigere da me, nel momento in cui provo che la mia libertà è indissolubilmente legata a quella di tutti gli altri uomini, che usi questa libertà per approvare l'asservimento di alcuni di questi uomini. Così lo scrittore, sia saggista, libellista, satirico o romanziere, sia che parli soltanto delle passioni individuali oppure prenda di mira il regime sociale, in quanto uomo libero che si rivolge a uomini liberi, ha un solo tema: la libertà.

Qualunque tentativo, perciò, di asservire i propri lettori lo minaccia nella sua stessa arte. Un fabbro può essere contaminato dal fascismo nella sua vita d'uomo, non necessariamente nel suo mestiere: uno scrittore, invece, nell'uno e nell'altra, ancora più nel suo mestiere che nella vita. Ho visto autori che prima della guerra invocavano il fascismo a gran voce, diventar sterili nel momento stesso in cui i nazisti li riempivano d'onori. Penso soprattutto a Drieu la Rochelle: si è ingannato, ma era sincero, l'ha dimostrato. Aveva accettato di dirigere una rivista «ispirata». I primi mesi ammoniva, rimproverava, faceva la paternale ai suoi compatrioti. Nessuno gli rispose: perché nessuno era più libero di farlo. Mostrò di essersene avuta a male; non sentiva più i suoi lettori. Si fece più insistente, ma non ebbe alcuna prova di essere stato compreso. Non un segno di odio, né tanto meno di collera: niente. Parve disorientato, in preda a un'agitazione crescente, si dolse amaramente con i tedeschi; i suoi articoli, che erano superbi, divennero acidi; "giunse il momento in cui si batté il petto: nessuna eco, se non tra giornalisti venduti che lui disprezzava. Offrì le dimissioni, le ritirò, parlò ancora, sempre al deserto. Finalmente tacque, costretto al silenzio dal silenzio degli altri. Aveva preteso il loro asservimento ma, nel suo cervello esaltato, aveva dovuto immaginare che fosse volontario, libero, perfino; quando l'asservimento venne, l'uomo che era in lui se ne rallegrò molto, ma lo scrittore non lo poté tollerare. Contemporaneamente, altri, che erano per fortuna la maggioranza, capivano che la libertà di scrivere implica la libertà del cittadino. Non si scrive per gli schiavi. L'arte della prosa è solidale con il solo regime dove la prosa conserva un senso: la democrazia. Quando è minacciata l'una, lo è anche l'altra. E non basta difenderle con la penna. Viene un giorno in cui la penna è costretta a fermarsi, e allora lo scrittore deve impugnare le armi. Così, comunque siate arrivati, quali che siano le opinioni che avete professato, la letteratura vi spinge nella mischia, scrivere è un certo modo di volere la libertà; una volta che si è cominciato, per amore o per forza ci si trova impegnati.

Impegnati a che cosa? Si fa presto a dire: a difendere la libertà. Nel senso, forse, di farsi guardiani dei valori ideali, come il chierico di Benda prima del tradimento, oppure di proteggere la libertà concreta e quotidiana, prendendo partito nelle lotte politiche e sociali? La domanda è legata a un'altra, semplicissima in apparenza, ma che nessuno si pone mai: «Per chi si scrive?»

3. Per chi si scrive?

Si direbbe, a prima vista, che non vi siano dubbi: si scrive per il lettore universale, e infatti abbiamo visto che l'esigenza dello scrittore si rivolge per principio a tutti gli uomini. Ma le descrizioni precedenti sono astratte. In realtà lo scrittore sa che parla a libertà nascoste, dissimulate, non disponibili: e la sua libertà stessa non è poi così pura. Sa che deve ripulirla, e scrive anche per ripulirla. È pericolosamente facile parlare subito di valori eterni; i valori eterni sono assai scarni. Anche la libertà, se la si considera *sub specie aeternitatis*, sembra un ramo secco; perché, come il mare, è qualcosa che ricomincia sempre: in fondo, è il movimento continuo che si fa per staccarsi e liberarsi. Non esiste una libertà «data»: bisogna liberarsi dalle passioni, dalla razza, dalla nazione, e liberare, con sé, gli altri uomini. Ma, in questo caso, conta soprattutto la forma particolare dell'ostacolo da superare, della resistenza da vincere; di qui la libertà trae di volta in volta il suo aspetto. Se lo scrittore ha scelto, come vuole Benda, di fare discorsi senza senso, può costruire periodi bellissimi per parlare della libertà eterna alla quale si appellano a un tempo il nazionalsocialismo, il comunismo stalinista e le democrazie capitaliste. Non darà fastidio a nessuno, non si rivolgerà a nessuno; gli è stato concesso in precedenza tutto quanto chiede. Ma questo è un sogno astratto; lo voglia o no, lo scrittore, anche se aspira dentro di sé agli allori eterni, parla ai suoi contemporanei, ai suoi compatrioti, ai suoi fratelli di razza o di classe. Non si, infatti, è tenuto abbastanza conto del fatto che un'opera dello spirito è per natura allusiva. Anche se l'autore si è

proposto di dare la trattazione più completa dell'argomento scelto, non si dà mai il caso che racconti tutto; sa sempre più cose di quante ne dica.

Perché il linguaggio è ellissi. Se voglio avvertire il mio vicino che una vespa è entrata dalla finestra, non ho bisogno di fare un lungo discorso. «Attenzione!» oppure «Guarda!» - basta una parola, un gesto - e quando lui ha visto l'insetto non c'è bisogno d'altro. Supponiamo che un disco riproduca senza commenti le conversazioni quotidiane di due coniugi di Provins o di Angoulême: non ci capiremmo niente: mancherebbe il contesto, mancherebbero, cioè, i ricordi comuni e le percezioni comuni di quella coppia, la loro situazione, le loro imprese, insomma il mondo come ciascuno degli interlocutori sa che appare all'altro. Altrettanto si può dire della lettura: le persone di una stessa epoca e di una stessa collettività, che hanno vissuto gli stessi avvenimenti, che pongono o eludono le stesse domande, hanno lo stesso sapore in bocca, hanno alcune complicità in comune, e tra di loro stanno gli stessi morti. Perciò non è necessario scrivere molto: si usano parole-chiave. Se per esempio racconto l'occupazione tedesca a un pubblico americano, dovrò fare una precisa analisi, prendere le mie precauzioni, sprecare venti pagine per dissipare prevenzioni, pregiudizi, leggende: poi dovrò studiare attentamente il terreno su cui procedo, cercare nella storia degli Stati Uniti immagini e simboli che permettano agli americani di capire meglio le nostre vicende; dovrò inoltre tenere sempre presente la differenza che passa fra il nostro pessimismo di vecchi e il loro ottimismo infantile. Se invece scrivo sullo stesso argomento per un pubblico francese, siamo in famiglia, e bastano poche parole. Per esempio: «concerto di una banda militare tedesca in un giardino pubblico»: c'è già tutto: una primavera un po' acerba, un giardino di provincia, uomini con la testa rapata che soffiano negli ottoni, passanti ciechi e sordi che affrettano il passo, due o tre persone che stanno ad ascoltare, accigliate, sotto gli alberi, l'inutile serenata che si perde nel cielo: la nostra vergogna, la nostra angoscia, la nostra collera, la nostra fierezza, anche. Il lettore al quale mi rivolgo non è né Micromégas né l'Ingenuo e neppure il

buon Dio. Non ha l'ignoranza del selvaggio, a cui si deve spiegare tutto dal principio, non è un puro spirito né una tabula rasa-, e non ha nemmeno l'onniscienza di un angelo o del Padre Eterno; gli svelo certi aspetti dell'universo e approfitto di quello che sa per tentare di insegnargli quello che non sa. A metà fra l'ignoranza totale e l'onniscienza, lui possiede un bagaglio ben definito che varia da un momento all'altro e che basta a rivelare la sua storicità. Non è affatto una coscienza istantanea, o una pura affermazione extratemporale di libertà, e nemmeno spazia al di sopra della storia; è invece impegnato nella storia. Anche gli autori sono storici: e appunto per questo alcuni di loro aspirano a sfuggire dalla storia con un balzo nell'eternità. Fra questi uomini, che sono immersi nella stessa storia e quindi contribuiscono a farla, si stabilisce un contatto storico per mezzo proprio del libro. Scrivere e leggere sono due aspetti di uno stesso fatto di storia, e la libertà alla quale lo scrittore ci invita non è solo una coscienza astratta d'essere liberi. A voler essere precisi, non è, ma si conquista invece in una situazione storica. Ogni libro propone una liberazione concreta partendo da una particolare alienazione; vi è dunque implicito il riferimento a istituzioni, a costumi, a forme d'oppressione e di conflitto, alla saggezza e alla follia del momento, a passioni durature e ostinazioni passeggere, a superstizioni e conquiste recenti del buon senso, a evidenze e ignoranze, 2 modi particolari di ragionare che le scienze hanno divulgato e che si applicano a tutti i campi, a speranze, a timori, ad abitudini della sensibilità, dell'immaginazione e persino della percezione, a costumi infine e a valori accettati, a tutto un mondo che l'autore e il lettore hanno in comune. Questo mondo a lui ben noto, l'autore l'anima e lo compenetra della sua libertà; e il lettore deve operare la sua liberazione concreta proprio a partire di qui; questo mondo è alienazione, situazione, storia: io devo farlo mio, assumerlo, mutarlo o conservarlo, per me e per gli altri uomini. Se l'aspetto immediato della libertà è la negazione, infatti, sappiamo tuttavia che non è una possibilità astratta di dire di no, ma una negazione concreta, che conserva in sé quanto nega e ne è interamente pervasa. E poiché la libertà dell'autore e del lettore si

cercano e si modificano attraverso un mondo, si può anche dire che la scelta dell'autore, di descrivere un certo aspetto del mondo, determina il lettore e viceversa, scegliendo il lettore, lo scrittore determina l'argomento del suo libro. Tutte le opere dello spirito contengono dunque in sé l'immagine del lettore cui sono destinate. Leggendo le *Nourritures terrestres* potrei ricostruire la figura di Nathanaél: è chiaro che l'alienazione da cui lo si invita a liberarsi è la sua famiglia, i beni immobili che possiede o erediterà, i suoi progetti utilitaristici, il moralismo ereditato, il teismo ristretto: è anche evidente che ha una sua cultura e le sue distrazioni, perché sarebbe assurdo proporre Ménalque come esempio a un bracciante, a un disoccupato, a un negro degli Stati Uniti; so che non è minacciato da nessun pericolo esterno e nemmeno dalla fame, né dalla guerra, né dall'oppressione di classe o di razza: l'unico pericolo che corre, è di esser vittima del suo ambiente, perché è un bianco, un ariano, un ricco, l'erede di una grande famiglia borghese, che vive in un'epoca relativamente sicura e facile, quando l'ideologia della classe possidente comincia appena a declinare; proprio quel Daniel de Fontanin che Roger Martin du Gard ci ha presentato più tardi come un ammiratore entusiasta d'André Gide.

Per dare un esempio ancora più vicino, può sembrare strano che il *Silence de la Mer*, opera scritta da un partigiano della prima ora della Resistenza francese e il cui scopo è chiarissimo per noi, abbia incontrato solo ostilità negli ambienti degli emigrati a New York, a Londra, e persino ad Algeri, al punto che si è tacciato il suo autore di collaborazionismo. Ma Vercors non si rivolgeva a quel pubblico. Nella zona occupata, invece, nessuno ha dubitato delle intenzioni dell'autore né dell'efficacia del suo scritto; aveva scritto per noi. Io non penso, in realtà, che si possa difendere Vercors dicendo che il suo tedesco è vero, che il suo vecchio francese e la sua ragazza francese sono veri. Koestler ha scritto ottime pagine sull'argomento: il silenzio dei due francesi non è psicologicamente verosimile; sa persino di anacronismo; ricorda il mutismo testardo dei contadini patrioti di Maupassant durante un'altra occupazione: un'altra occupazione che ebbe altre speranze, altre angosce, altri costumi.

Quanto all'ufficiale tedesco, il suo ritratto non manca di vivacità, ma, evidentemente, Vercors, che allora rifiutava ogni contatto con l'esercito di occupazione, lo ha costruito artificialmente, combinando i probabili elementi del suo carattere. Non è dunque in nome della verità che dobbiamo preferire queste immagini a quelle che la propaganda anglosassone fabbricava quotidianamente. Ma nel 1941, per un francese della metropoli, il romanzo di Vercors era il più efficace. Il nemico, quando tra noi e lui c'è una barriera di fuoco va giudicato in blocco come l'incarnazione del male: ogni guerra è una forma di manicheismo. È dunque comprensibile che i giornali inglesi non perdessero il loro tempo a cercare di distinguere nell'esercito tedesco il grano autentico dalla gramigna. Le popolazioni vinte e occupate, invece, venute a contatto con i vincitori, per effetto dell'adattamento e di un'abile propaganda, ricominciano a considerare i nemici come uomini: uomini buoni o cattivi, buoni e cattivi nello stesso tempo. Un'opera che avesse presentato i soldati tedeschi del '41 come orchi li avrebbe fatti ridere, mancando così al suo scopo. Alla fine del '42 il Silence de la Mer aveva perso la sua efficacia: la guerra ricominciava sul nostro territorio. Da un lato propaganda clandestina, sabotaggio, deragliamenti, attentati, dall'altro coprifuoco, deportazioni, arresti, torture, esecuzioni d'ostaggi. Un'invisibile barriera di fuoco separava di nuovo tedeschi e francesi: noi non volevamo più sapere se i tedeschi, che strappavano occhi e unghie ai nostri amici, fossero complici o vittime del nazismo: di fronte a loro non bastava più mantenere un silenzio sprezzante, né del resto essi l'avrebbero tollerato. A quella svolta della guerra si doveva essere con loro o contro di loro. In un clima di bombardamenti, massacri, villaggi bruciati e deportazioni, il romanzo di Vercors sembrava un idillio: aveva perso il suo pubblico. Il suo pubblico era l'uomo del '41, umiliato dalla sconfitta ma stupito dalla cortesia dell'occupante, sinceramente desideroso di pace, terrorizzato dal fantasma del bolscevismo, sviato dai discorsi di Pétain. Era inutile presentare i tedeschi a quell'uomo come crudeli e sanguinari: bisognava concedergli, invece, che potevano anche essere bene educati e

persino simpatici, e poiché aveva scoperto con sorpresa che la maggior parte di loro «erano uomini come noi» bisognava ricordargli che, anche in questo caso, la fraternizzazione era impossibile, che i soldati stranieri erano tanto più infelici e impotenti quanto più apparivano simpatici e che si deve lottare contro un regime e contro un'ideologia nefasti, anche se gli uomini che ce li portano non sembrano cattivi. Siccome ci si rivolgeva a una folla passiva e l'organizzazione della resistenza era ancora assai limitata e anche molto prudente nella sua opera di proselitismo, la sola forma di opposizione che si potesse chiedere alla popolazione era il silenzio, il disprezzo, l'obbedienza forzata e che si dimostrava tale. Così il romanzo di Vercors definiva il suo pubblico; definendolo, definiva se stesso; voleva combattere, nello spirito della borghesia francese del '41, gli effetti dell'intervista di Montoire. Un anno e mezzo dopo la sconfitta, era di nuovo vivo, pieno di forza, efficace; fra cinquant'anni non appassionerà più nessuno. Un pubblico male informato lo leggerà ancora come un racconto piacevole e un po' sbiadito sulla guerra del '39. Dicono che le banane abbiano miglior sapore appena colte: così le opere dello spirito vanno gustate sul posto.

Saremmo tentati di rimproverare una certa qua! vana sottigliezza e il carattere indiretto a qualsiasi tentativo di spiegare un'opera dello spirito servendosi del pubblico cui si rivolge. Non è più semplice, più immediato, più rigoroso, prendere come fattore determinante la condizione dell'autore? Non conviene attenersi al concetto che aveva Taine dell'«ambiente»? Devo ammettere che la spiegazione desunta dall'ambiente è di fatto determinante: l'ambiente produce lo scrittore: per questo non ci credo. Il pubblico invece gli rivolge un appello; pone cioè delle domande alla sua libertà. L'ambiente è una vis a tergo: il pubblico invece è un'attesa, un vuoto da colmare, un'aspirazione, in senso figurato e in senso proprio. È l'altro, insomma. Io non mi rifiuto affatto di spiegare l'opera con la situazione dell'uomo; anzi ho sempre considerato il progetto di scrivere come il libero superamento di una determinata situazione umana e totale. E in questo il progetto di scrivere non si distingue da

altre imprese. «Stavo rivedendo il mio piccolo dizionario,» scrisse Étiemble in un articolo brillante ma un po' superficiale⁹ «quando per caso mi cadde lo sguardo su tre righe di Jean-Paul Sartre: "Per noi lo scrittore non è né una Vestale né un Ariele. Qualunque cosa faccia è nella mischia, segnato, compromesso anche nel più romito dei ritiri." Essere nella mischia, starci dentro: ritrovavo press'a poco le parole di Pascal "ci troviamo imbarcati". Ma vedevo subito l'impegno perdere tutto il suo valore, ridursi al fatto più banale, al fatto di essere principe o schiavo, alla condizione umana.»

Intendevo proprio questo: solo che Étiemble fa finta di non capire. Se ogni uomo è imbarcato, questo non significa che ne abbia piena coscienza, anzi, la maggior parte degli uomini passa il proprio tempo a dissimularsi il proprio impegno. Il che non significa necessariamente che tentino di evadere nella menzogna, nei paradisi artificiali o nella vita immaginaria: si accontentano di schermare il lume, di prendere in considerazione gli annessi, ma senza i connessi, o viceversa, di accettare il fine tacendo sui mezzi, di rifiutare la solidarietà con i propri simili, di rifugiarsi in un atteggiamento di superiorità, di togliere alla vita ogni valore considerandola dal punto di vista della morte, e nello stesso tempo di togliere alla morte tutto il suo orrore sfuggendola nella banalità della vita quotidiana, di persuadersi, se appartengono alla classe degli oppressori, che ci si sottrae alla propria classe con la grandezza dei sentimenti e, se sono fra gli oppressi, di dissimulare la loro complicità con gli oppressori, sostenendo che si può rimanere liberi anche in catene, se si coltiva la propria vita spirituale. Gli scrittori, come tutti gli altri, possono ricorrere a tutto questo. Ce n'è di quelli, e sono i più, che forniscono tutto un arsenale di astuzie al lettore che vuol dormire i suoi sonni tranquilli. Dirò dunque che uno scrittore è impegnato quando cerca di acquistare una coscienza chiara e completa di essere «imbarcato», cioè quando trasferisce l'impegno, per sé e per gli altri, dal piano della spontaneità immediata a quello della riflessione. Lo scrittore è mediatore per eccellenza, e questa mediazione costituisce il suo impegno. Solamente, se è vero che bisogna giudicare un'opera in base alla condizione del suo autore, non si deve dimenticare che la

sua condizione non è solo quella di uomo in generale, ma, in particolare, di scrittore. Magari è ebreo, ceco, di famiglia contadina: ma è uno scrittore ebreo, uno scrittore ceco, uno scrittore di origini contadine. Quando ho tentato, in un altro articolo, di definire la situazione dell'ebreo, sono riuscito a dire solamente: «L'ebreo è un uomo che gli altri uomini considerano ebreo e che ha l'obbligo di scegliersi sulla base di una situazione già fatta.» Ci sono infatti alcune qualità che ci derivano unicamente dal giudizio altrui. Nel caso dello scrittore la faccenda è più complessa, perché nessuno è costretto a «scegliersi» scrittore. All'origine c'è dunque la libertà: io sono scrittore prima di tutto per mio libero progetto di scrivere. Ma subito dopo accade che io diventi un uomo che gli altri uomini considerano come scrittore, che deve cioè rispondere a una certa domanda e a cui si attribuisce, lo voglia o no, una determinata funzione sociale. Qualunque parte voglia interpretare, deve farlo sulla base della rappresentazione che gli altri si sono fatta di lui. Può darsi che desideri modificare il personaggio che si attribuisce al letterato in una società data; ma per mutarlo bisogna prima che vi si introduca. Così il pubblico interviene con i suoi costumi, con la sua visione del mondo, con la sua concezione della società e della letteratura in seno alla società stessa: circuisce, investe lo scrittore, e le sue esigenze, perentorie o dissimulate, i suoi rifiuti, le sue evasioni, sono i dati di fatto sulla base dei quali si può costruire un'opera. Prendiamo l'esempio di un grande scrittore negro: Richard Wright. Se si tiene conto solamente della sua condizione di uomo, cioè di negro degli Stati Uniti del Sud trasportato nel Nord, è subito chiaro che può scrivere solamente di negri o di bianchi visti con gli occhi dei negri. Chi penserebbe, anche per un istante solamente, che accetti di passare la sua vita nella contemplazione del Vero, del Bello, del Bene eterno, mentre il 90% dei negri del Sud sono praticamente privi del diritto di voto? E se mi si parla di «tradimento del letterato» risponderò che non ci sono letterati fra gli oppressi. I letterati sono necessariamente i parassiti delle classi o delle razze che opprimono. Se dunque un negro degli Stati Uniti si scopre la vocazione dello scrittore, scopre contemporaneamente

anche l'argomento di cui scriverà: è l'uomo che vede i bianchi dal di fuori, che dal di fuori assimila la cultura bianca, e ogni suo libro dimostrerà l'alienazione della razza negra in seno alla società americana. E non obiettivamente come fanno i realisti, ma con passione e in modo da compromettere il lettore. Questo esame però lascia indeterminata la natura della sua opera: potrebbe essere un polemista o un autore di blues o il Geremia dei negri del Sud. Se si vuole approfondire l'esame, si deve prendere in considerazione il suo pubblico. A chi si rivolge Richard Wright? Certamente non all'uomo universale: una caratteristica intrinseca alla nozione di uomo universale è quella di non impegnarsi in nessuna epoca particolare e di non commuoversi sulla sorte dei negri della Louisiana più di quanto non si commuova su quella degli schiavi romani all'epoca di Spartaco. L'uomo universale non può preoccuparsi che di valori universali: è un'affermazione pura e astratta dei diritti imprescrittibili dell'uomo. Ma d'altronde Wright non può pensare di scrivere per i razzisti bianchi della Virginia o della Carolina, che hanno una posizione preconcetta e non apriranno mai il suo libro. E se anche è contento dell'accoglienza che l'Europa ha fatto ai suoi libri, è tuttavia chiaro che, scrivendoli, non pensava al pubblico europeo. L'Europa è lontana, e le sue indignazioni nono ipocrite e inefficaci. Non ci si può aspettare molto dalle nazioni (he hanno reso schiave l'India, l'Indocina, l'Africa nera. Bastano queste considerazioni per definire quali saranno i suoi lettori; si rivolgerà infatti ai negri colti del Nord e agli americani bianchi di buona volontà (intellettuali, democratici di sinistra, radicali, operai sindacati nel C.I.O).

E non è che, per il loro tramite, egli non si rivolga anche a tutti gli altri uomini; ma sempre per il tramite di questi. Come la libertà eterna si lascia intravedere all'orizzonte della liberazione storica e concreta che lo scrittore persegue, così l'universalità del genere umano sta all'orizzonte del gruppo storico concreto dei suoi lettori. I contadini negri analfabeti e i piantatori del Sud presentano un margine di possibilità teoriche attorno al suo pubblico reale, perché dopo tutto un illetterato può imparare a leggere, e Ragazzo negro

può andare nelle mani del più ostinato negrofobo e aprirgli gli occhi. Questo significa solo che ogni iniziativa umana va al di là dei suoi limiti di fatto e si estende pian piano all'infinito. Bisogna però tener presente che in seno a questo pubblico di fatto esiste una frattura profonda. Per Wright i lettori negri rappresentano la soggettività: hanno avuto la sua stessa infanzia, le stesse difficoltà, gli stessi complessi: si capiscono a volo, con il cuore. Cercando di far luce sulla sua situazione personale lo scrittore fa luce sulla loro. La vita che vivono giorno per giorno e che patiscono senza essere capaci di esprimere le loro sofferenze, lui la interpreta, la traduce in parole e gliela fa vedere; lui è la loro coscienza, e il movimento che fa per elevarsi dall'apprensione immediata all'interpretazione riflessa della sua condizione, appartiene a tutta la sua razza. Ma, per quanta sia la buona volontà dei lettori bianchi, si rappresentano sempre l'Altro come uno scrittore negro. Non hanno vissuto ciò che lui ha vissuto, non possono capire la situazione dei negri se non spingendo al limite massimo il loro sforzo di comprensione e basandosi su analogie che rischiano di condurli fuori strada a ogni passo. D'altra parte Wright non li conosce affatto: solo dal di fuori coglie la loro orgogliosa sicurezza e quella tranquilla certezza comune a tutti gli ariani bianchi, che il mondo è bianco e che loro sono i padroni. Per i bianchi le parole che lui scrive sulla carta non hanno lo stesso contesto che per i negri: dovrà sceglierle a caso, poiché ignora che risonanza troveranno in quelle coscienze straniere. Quando parla ai bianchi, il suo scopo è un altro: è per comprometterli, costringerli a valutare le loro responsabilità, suscitare in loro indignazione e vergogna. Così ogni opera di Wright contiene quello che Baudelaire avrebbe chiamato «una duplice postulazione simultanea»; ogni parola rimanda a due contesti; in ogni frase agiscono contemporaneamente due forze, che determinano la tensione incomparabile del racconto. Se avesse parlato solo ai bianchi si sarebbe mostrato più prolisso, più didattico, forse anche più duro: se avesse parlato solo ai negri sarebbe stato ancora più ellittico, più strettamente complice, più elegiaco. Nel primo caso la sua opera si sarebbe avvicinata alla satira, nel secondo alle lamentazioni

profetiche: Geremia parlava solo agli ebrei. Ma Wright, scrivendo per un pubblico diviso, ha saputo mantenere e insieme superare questa divisione: ne ha fatto pretesto per un'opera d'arte.

Lo scrittore consuma e non produce, anche se ha deciso di servire con la penna gli interessi della comunità. Le sue opere sono gratuite, quindi senza prezzo. Il loro valore commerciale viene fissato arbitrariamente. In certe epoche gli passavano una pensione, in altre gli viene concessa una percentuale sul prezzo di vendita dei suoi libri. Ma, come sotto l'ancien regime un poema non era commensurabile con la regia pensione, percepita dal suo autore, così, al giorno d'oggi, non c'è rapporto tra l'opera della mente e il compenso pagato sotto forma di percentuale. In fondo, non si paga lo scrittore: lo si mantiene, bene o male, a seconda delle epoche. E non può essere diversamente, perché la sua attività è inutile. Non è affatto utile, anzi talvolta può essere nocivo che la società acquisti coscienza di sé. L'utilità infatti è determinata entro i quadri di una società costituita e in rapporto a istituzioni, valori e fini già fissati in precedenza. Se la società si vede e soprattutto si sa vista, si determina automaticamente una contestazione dei valori costituiti e del regime: lo scrittore le presenta la sua immagine e le ingiunge di accettarla e di cambiare. E comunque, cambia: perde l'equilibrio che le derivava dall'ignoranza, oscilla fra la vergogna e il cinismo, pratica la malafede. Lo scrittore impone alla società una coscienza inquieta, perché è in eterno antagonismo con le forze conservatrici, che mantengono l'equilibrio che lui vuole rompere. Il passaggio al mediato, infatti, che si può compiere solo negando l'immediato, è una rivoluzione perpetua. Solo le classi dirigenti si possono permettere il lusso di retribuire un'attività così improduttiva e così pericolosa, e se lo fanno, è per tattica e nello stesso tempo per un malinteso. Malinteso per i più: liberi dalle preoccupazioni materiali, i membri della classe dirigente sono abbastanza indipendenti da desiderare l'acquisizione di una conoscenza riflessiva di sé; vogliono ritrovare se stessi, e incaricano l'artista di raffigurare la loro immagine, senza rendersi conto che dovranno poi accettarla. Tattica invece per altri, che, avendo avvistato il pericolo, mantengono

l'artista per controllarne il potere distruttivo. Così lo scrittore è un parassita della classe dirigente, ma, sul piano funzionale, opera contro gli interessi di chi gli fornisce i mezzi per vivere.¹⁰ Questo è il conflitto originario che definisce la sua situazione. Qualche volta il conflitto è palese. Si parla ancora oggi di quegli uomini della Corte che decretarono il trionfo del *Mariage de Figaro* benché fosse una campana da morto per il regime. Altre volte il conflitto è dissimulato, ma esiste sempre, perché dare un nome significa rivelare e rivelare è cambiare. Siccome questa attività di confutazione, che nuoce agli interessi costituiti, rischia sia pure modestamente di contribuire a un mutamento di regime, e, d'altra parte, le classi oppresse non hanno né amore né tempo libero per la lettura, l'aspetto oggettivo del conflitto può esprimersi come un antagonismo fra le forze conservatrici, pubblico reale dello scrittore, e le forze progressive, suo pubblico potenziale. In una società senza classi, la cui struttura interna fosse la rivoluzione permanente, lo scrittore potrebbe essere mediatore per tutti e la sua confutazione di principio potrebbe precedere o accompagnare i mutamenti di fatto. Questo è il significato profondo che si dovrebbe dare, secondo me, alla nozione di autocritica. L'allargarsi del pubblico reale fino ai confini del pubblico potenziale opererebbe nella coscienza dello scrittore una conciliazione delle tendenze opposte: la letteratura, interamente liberata, rappresenterebbe la negazione come momento necessario della costruzione. Ma questo tipo di società, per quanto io ne sappia, per il momento non esiste e si può anche dubitare della sua possibilità d'esistenza futura. Il conflitto dunque rimane: è all'origine di ciò che io chiamerei le incarnazioni successive dello scrittore e della sua coscienza inquieta.

Si riduce poi alla sua più semplice espressione quando il pubblico potenziale praticamente non esiste e lo scrittore, anziché rimanere ai margini della classe privilegiata, ne è assorbito. In questo caso la letteratura si identifica con l'ideologia dei dirigenti, la meditazione si sviluppa in seno alla classe stessa, la confutazione verte sui particolari e viene compiuta in nome di principi incontestati. Questa situazione si verificò in Europa, per esempio, verso il XII secolo

circa. Il chierico scrive esclusivamente per i chierici. Ma può avere la coscienza tranquilla, perché, fra lo spirituale e il temporale, lo stacco è profondo. La rivoluzione cristiana ha determinato l'avvento dello spirituale, cioè dello spirito stesso, come negazione, confutazione, trascendenza ed eterna costruzione oltre il regno della Natura, della città antinaturale delle libertà. Ma bisognava anzitutto che il potere universale di superare l'oggetto si presentasse come un oggetto, che la negazione eterna della Natura apparisse in primo luogo come natura, che la facoltà di creare continuamente nuove ideologie e di lasciarsele poi alle spalle lungo il cammino, si incarnasse, all'inizio, in un'ideologia particolare.

Lo spirituale, nei primi secoli della nostra era, è prigioniero del cristianesimo, o, se si preferisce, il cristianesimo è lo spirituale stesso, ma alienato. Lo spirito è fatto oggetto. Si capisce allora che, invece di apparire come un'impresa comune di tutti gli uomini e ricominciata sempre da capo, si manifesti anzitutto come la specialità di pochi. La società del Medioevo ha le sue esigenze spirituali e costituisce quindi, per soddisfarli, un corpo di specialisti, che vengono reclutati per cooptazione. Noi consideriamo oggi la lettura e la scrittura come diritti dell'uomo e, insieme, come mezzi per comunicare con gli altri, naturali e spontanei quasi come il linguaggio orale; perciò il contadino più ignorante è un lettore in potenza. Al tempo dei «chierici» lettura e scrittura sono tecniche strettamente riservate ai professionisti: non vengono praticate in sé, come esercizi dello spirito, non hanno lo scopo di aprire l'accesso a quel largo e vago umanesimo che si chiamerà più tardi le *humanae litterae*: sono solamente un modo di conservare e trasmettere l'ideologia cristiana. Saper leggere significa possedere lo strumento necessario per acquisire la conoscenza dei testi sacri e dei loro innumerevoli commenti; saper scrivere significa saper commentare. Gli altri uomini non aspirano certo a possedere tali tecniche professionali, così come oggi noi non aspiriamo a possedere la tecnica del falegname o del paleografo, se esercitiamo un altro mestiere. I baroni scaricano sui «chierici» il compito di produrre e conservare la spiritualità. Da sé, sono incapaci di esercitare un

controllo sugli scrittori, come fa oggi il pubblico, e non saprebbero distinguere l'eresia dalle posizioni ortodosse, se lasciati senza aiuto. Si muovono solo quando il papa ricorre al braccio secolare. Allora saccheggiano, incendiano tutto, ma lo fanno solo perché hanno fiducia nel papa e non si lasciano mai sfuggire una buona occasione di saccheggiare. È vero che l'ideologia è destinata, in fondo, proprio a loro e al popolo, ma viene loro comunicata oralmente, mediante le prediche; la Chiesa, poi, si è servita subito di un linguaggio più semplice della scrittura: l'immagine. Le sculture dei chiostri e delle cattedrali, le vetrate, i dipinti, i mosaici parlano di Dio e della storia sacra. In margine a una così ampia illustrazione della fede, il letterato scrive le sue cronache, le sue opere filosofiche, i suoi commenti, i suoi poemi e li destina ai suoi pari e li sottopone al controllo dei superiori. Non deve preoccuparsi dell'effetto che produrranno sulle masse, perché sa già che queste non le conosceranno mai: non saprebbe neanche ispirare il rimorso alla coscienza di un feudatario saccheggiatore o fellone: la violenza è illetterata. Per lui, dunque, il problema non è di rimandare a quello che è temporale la propria immagine, né di prendere posizione o di districare lo spirituale dall'esperienza storica con uno sforzo continuo. Anzi, siccome lo scrittore fa parte della Chiesa, e la Chiesa è un immenso collegio spirituale, che dà prova della sua dignità resistendo al mutamento, e poiché storia e temporale sono una cosa sola, mentre la spiritualità si distingue nettamente dal temporale, e poiché lo scopo degli ecclesiastici è di mantenere questa distinzione, cioè di sussistere come corpo specializzato in contrapposizione ai secolari, e poiché inoltre l'economia è così frammentaria e i mezzi di comunicazione così rari e lenti, che gli avvenimenti che si svolgono in una provincia non toccano minimamente le province vicine, tanto che un monastero può godere della sua pace, esattamente come l'eroe degli Acarnesi, mentre il suo paese è in guerra, lo scrittore ha la missione di provare la sua autonomia abbandonandosi alla contemplazione esclusiva dell'Eterno: non ha tregua nell'affermare che l'Eterno esiste, e lo dimostra proprio il fatto che sua unica cura è contemplarlo. In questo senso realizza l'ideale di Benda, ma si veda

a quali condizioni: la spiritualità e la letteratura sono alienate, un'ideologia particolare trionfa, un pluralismo feudale rende possibile l'isolamento dei letterati, la popolazione è quasi interamente analfabeta, il solo pubblico dello scrittore è il complesso degli altri scrittori. Non è ammissibile che si possa esercitare la propria libertà di pensare, di scrivere per un pubblico che vada oltre la collettività ristretta degli specialisti limitandosi insieme a illustrare il contenuto di valori eterni e di idee a priori. La coscienza tranquilla del letterato medioevale fiorisce sulla morte della letteratura.

Tuttavia, perché gli scrittori conservino questa coscienza tranquilla, non è necessario che il loro pubblico si riduca a un corpo costituito da professionisti. Basta che siano immersi nell'ideologia delle classi privilegiate, ne siano totalmente permeati e non ne possano nemmeno concepire un'altra. Ma, in questo caso, la loro funzione si modifica: non viene più chiesto loro di essere i custodi dei dogmi, ma solo di non t'arsene detrattori. Come secondo esempio dell'adesione degli scrittori all'ideologia costituita, credo che si possa scegliere il XVII secolo in Francia.

A quell'epoca la laicizzazione dello scrittore e del suo pubblico sta raggiungendo il culmine. Alla sua origine, stanno certamente la forza espansiva della cosa scritta, il suo carattere solenne e l'appello alla libertà che ogni opera dello spirito racchiude. Ma vi contribuiscono anche circostanze esteriori, quali lo sviluppo dell'istruzione, l'indebolimento del potere spirituale, la comparsa di ideologie nuove espressamente destinate al temporale. Però laicizzazione non significa universalizzazione.

Il pubblico dello scrittore rimane circoscritto entro limiti ristretti. Preso nel suo insieme, lo si chiama la società e con questo nome si indica una parte della corte, del clero, della magistratura e della ricca borghesia. Considerato individualmente, il lettore si chiama «gentiluomo» ed esercita una certa funzione di censura, che si chiama gusto. È, dunque, un membro delle classi superiori, e uno specialista. Critica lo scrittore perché sa scrivere anche lui. Il pubblico di Corneille, di Pascal, di Cartesio sono Madame de

Sévigné, il cavaliere di Méré, Madame de Grignan, Madame de Rambouillet, Saint-Évremond. Oggi il pubblico è, rispetto allo scrittore, in stato di passività: aspetta che gli si impongano delle idee o una forma nuova d'arte. Rappresenta la massa inerte, nella quale l'idea prenderà corpo. Il suo mezzo di controllo è indiretto e negativo; non si può nemmeno dire che dia il suo parere: semplicemente, compera o non compera il libro: il rapporto dell'autore con il lettore è analogo a quello del maschio con la femmina: perché la lettura è diventata un semplice mezzo di informazione e la scrittura uno strumento molto diffuso di comunicazione. Nel XVII secolo saper scrivere significa già saper scrivere bene. Non perché la Provvidenza abbia distribuito equamente tra tutti gli uomini il dono dello stile, ma perché il lettore, se non si identifica più così rigorosamente con lo scrittore, è rimasto scrittore in potenza. Fa parte di una élite parassitaria, per la quale l'arte di scrivere è, se non un mestiere, almeno il segno della sua superiorità. Si legge perché si sa scrivere: con un po' di fortuna, si sarebbe potuto scrivere quello che si legge. Il pubblico è attivo: le produzioni dello spirito gli sono veramente sottoposte e le giudica secondo una scala di valori che contribuisce anche a conservare. Una rivoluzione analoga al romanticismo non sarebbe neppure concepibile in quell'epoca, perché implicherebbe il concorso di una massa indecisa da sorprendere, da scuotere, da animare improvvisamente, rivelandole idee e sentimenti che ignorava, massa che, mancando di convinzioni sicure, esige che la si violi e la si fecondi. Nel XVII secolo le convinzioni sono incrollabili: l'ideologia religiosa è affiancata da un'ideologia politica nata a sua volta dal temporale: nessuno mette in dubbio pubblicamente l'esistenza di Dio o il diritto divino del re. La «società» ha il suo linguaggio, le sue belle maniere, le sue cerimonie, e vuole ritrovarle nei libri che legge. Ha anche una sua concezione del tempo. Poiché i due fatti storici, che va meditando senza posa - il peccato originale e la redenzione - appartengono a un passato lontano poiché proprio da questo passato le grandi famiglie dirigenti derivano il loro orgoglio e la giustificazione dei loro privilegi poiché l'avvenire non può portare nulla di nuovo, Dio

infatti è troppo perfetto per cambiare e i due grandi poteri della terra, la Chiesa e la Monarchia, aspirano solo all'immutabilità, l'elemento attivo della temporalità è il passato, in quanto degradazione fenomenica dell'Eterno. Il presente è un peccato perpetuo che può trovare giustificazione solo in quanto riflette, il meno peggio possibile, l'immagine di un'epoca chiusa. Un'idea, per essere accettata, deve provare la propria antichità; un'opera d'arte, per piacere, deve ispirarsi a un modello antico. Si trovano ancora scrittori che si fanno espressamente custodi di questa ideologia; ci sono ancora grandi letterati che appartengono alla Chiesa e non hanno altra occupazione che di difendere il dogma. A questi si aggiungano «i cani da guardia» che difendono il temporale: storiografi, poeti di corte, giuristi e filosofi, che si danno da fare per stabilire e mantenere l'ideologia della monarchia assoluta. Ma ecco apparire al loro fianco una terza categoria di scrittori, propriamente laici, che per lo più accettano l'ideologia religiosa e politica dell'epoca senza sentirsi obbligati né a provarla né a conservarla. Non ne parlano affatto; ma la adottano implicitamente; per loro, è quello che noi chiamavamo poco fa il contesto o l'insieme dei presupposti comuni all'autore e ai lettori necessari a rendere intelligibili a questi gli scritti di quello. Costoro appartengono in generale alla borghesia; sono mantenuti dall'aristocrazia; consumano senza produrre allo stesso modo che l'aristocrazia non produce ma vive del lavoro altrui: quindi sono parassiti di una classe parassitaria. Non vivono più in comunità; ma in una società fortemente accentrata com'è questa, formano implicitamente una corporazione, e per ricordargli la loro origine collegiale e l'antica derivazione ecclesiastica, il potere regio ne sceglie alcuni e li raggruppa in una specie di collegio simbolico: l'Accademia. Mantenuti dal re, letti da una cerchia ristretta, si preoccupano solo di rispondere alle richieste di un pubblico ben circoscritto. Hanno la coscienza a posto quasi come i «chierici» del XII secolo: a quell'epoca non era concepibile un pubblico potenziale distinto da quello reale. Capita a La Bruyère di parlare di contadini, ma non parla ai contadini, e se ne descrive la miseria non è per trarne argomento

contro l'ideologia che accetta, ma per denunciare in nome di questa stessa ideologia che quella miseria è una vergogna per i monarchi illuminati e i buoni cristiani. Delle masse, si parla dunque senza che loro lo sappiano, senza che sia neppure concepibile che uno scritto possa aiutarle a prendere coscienza di sé. L'omogeneità del pubblico ha bandito ogni contraddizione nell'anima degli autori; che non si sentono affatto divisi fra lettori reali, ma detestabili, e lettori potenziali, che si vorrebbero raggiungere, ma rimangono fuori portata: non si pongono problemi sulla funzione che devono esercitare nel mondo; perché lo scrittore si interroga sulla sua missione solo quando questa non è chiaramente tracciata e lui deve scoprirla, cioè quando scorge, al di là dei lettori della sua cerchia ristretta, una massa di lettori possibili che può desiderare o no di conquistare, e quando deve, se si dà il caso che possa raggiungerli, scegliere i suoi rapporti con loro. Gli autori del XVII secolo hanno una funzione definita perché si rivolgono a un pubblico colto, rigorosamente circoscritto e attivo, che esercita su di loro un controllo permanente: ignorati dal popolo, hanno il compito di riflettere all'élite che li mantiene la sua immagine. Ma ci sono diversi modi di riprodurre un'immagine: certi ritratti sono di per sé confutazioni, perché sono fatti dal di fuori e senza passione da un pittore che rifiuta ogni complicità con il modello. Ma perché uno scrittore concepisca anche solo l'idea di tracciare un ritratto-confutazione del suo lettore reale, bisogna che abbia preso coscienza di una contraddizione fra se stesso e il suo pubblico, cioè che si accosti ai suoi lettori dal di fuori e li consideri con stupore e che senta pesare, sulla piccola società che costituisce con loro, lo sguardo meravigliato di coscienze estranee (minoranze etniche, classi oppresse, ecc.). Ma nel XVII secolo, poiché il pubblico potenziale non esiste, poiché l'artista accetta senza criticarla l'ideologia della minoranza al potere, diventa complice del suo pubblico: nessuno sguardo estraneo viene a turbare i suoi giochi. Il prosatore non è maledetto, e il poeta neanche. Non devono decidere, in ogni loro opera, del senso e del valore della letteratura, poiché questo senso e questo valore sono fissati dalla tradizione:

profondamente integrati in una società gerarchica, non conoscono né l'orgoglio né l'angoscia dell'individualità: sono classici, insomma. Il classicismo infatti si sviluppa quando una società ha preso una forma relativamente stabile ed è compenetrata dal mito della sua continuità, quando cioè confonde il presente con l'eterno e la storicità con la tradizione, quando la gerarchia delle classi è tale che il pubblico potenziale non invade mai la sfera del pubblico reale e ogni lettore è, per lo scrittore, un critico ufficiale e un censore, quando l'ideologia politica e religiosa sono così forti e le sanzioni così severe che non si pone neanche il problema di scoprire nuovi campi al pensiero, ma solo di dare forma ai luoghi comuni adottati dall'élite, in modo che la lettura - che è, l'abbiamo visto, rapporto concreto fra lo scrittore e il suo pubblico - diventa una cerimonia di riconoscimento analoga al saluto, cioè l'affermazione formale che autore e lettore appartengono allo stesso mondo e hanno le medesime opinioni su ogni argomento. Le produzioni dello spirito sono dunque, insieme, anche un atto di cortesia, e lo stile rappresenta il massimo di questa cortesia dell'autore verso il lettore: il lettore, da parte sua, non si stanca mai di ritrovare gli stessi pensieri nei libri più diversi, perché questi pensieri sono i suoi e lui non chiede affatto di acquisirne altri, ma solo che gli vengano presentati con magnificenza quelli che ha già. Allora il ritratto che l'autore presenta al suo lettore è necessariamente astratto e non esente da complicità: rivolgendosi a una classe parassitaria non potrebbe descrivere l'uomo al lavoro né, in generale, i rapporti dell'uomo con la natura esterna. Siccome, d'altra parte, corpi di specialisti si occupano, sotto il controllo della Chiesa e della Monarchia, di mantenere l'ideologia spirituale e temporale, lo scrittore non sospetta nemmeno l'importanza che hanno i fattori economici, religiosi, metafisici e politici nella costituzione della persona umana: siccome la società in cui vive confonde il presente con l'eternità, non può nemmeno immaginare il benché minimo cambiamento in ciò che lui chiama la natura umana. Concepisce la storia come una serie di accidenti, che toccano l'uomo eterno in superficie senza modificarlo in profondità, e se poi dovesse dare un

significato alla durata storica, vi individuerrebbe un'eterna ripetizione, tale che gli avvenimenti anteriori possano e debbano costituire insegnamento per i contemporanei, e nello stesso tempo un processo di leggera involuzione, perché gli avvenimenti capitali della storia sono passati da tanto tempo e perché i modelli antichi gli sembrano ineguagliabili, dato che la perfezione nelle lettere è stata raggiunta fin dall'Antichità. Si trova quindi del tutto d'accordo con il suo pubblico, il quale considera il lavoro come una maledizione, non prova la sua situazione nella storia e nel mondo per il semplice motivo che è privilegiata, e considera la fede, il rispetto per il re, la passione amorosa, la guerra, la morte e le belle maniere come le sole cose che contano. Insomma, l'immagine dell'uomo classico è puramente psicologica, perché il pubblico classico ha coscienza solo della sua psicologia. Si tenga, per di più, presente, che anche la psicologia è tradizionale: non tende a scoprire verità profonde e nuove nel cuore umano né a formulare ipotesi: solo nelle società instabili, quando il pubblico è distribuito in diversi strati sociali, lo scrittore, combattuto e scontento, inventa spiegazioni alle sue angosce. La psicologia del XVII secolo è puramente descrittiva: non si basa sull'esperienza personale dell'autore ma è piuttosto l'espressione estetica di quello che Vélite pensa di sé. La Rochefoucauld trae la forma e il contenuto delle sue massime dalle conversazioni dei salotti: la casistica dei Gesuiti, lo stile artificioso delle *Précieuses ridicules*, il gioco dei ritratti, la morale di Nicole, la concezione religiosa delle passioni, stanno all'origine di centinaia di opere: le commedie si ispirano alla psicologia antica e al solido buon senso dell'alta borghesia. La società ci si specchia con soddisfazione perché vi riconosce quello che pensa di sé: non chiede che le si riveli ciò che è, ma che la si rappresenti quale crede di essere. Certamente ci si permette anche qualche satira, ma attraverso i libelli e le commedie è sempre Vélite che opera, in nome della sua morale, le pulizie e le purghe necessarie alla sua salute; ci si beffa dei marchesi ridicoli o dei maniaci dei processi o delle *Précieuses*, ma non da un punto di vista esterno alla classe dirigente: si tratta sempre di gente originale,

inassimilabile da parte di una società ben disciplinata, di gente che vive ai margini della vita collettiva. Si deride il *Misanthrope* perché manca di buona educazione o Cathos e Madelon perché ne hanno troppa. *Philaminte* offende l'ideale consacrato della donna; il borghese-gentiluomo è odioso ai ricchi borghesi, che son modesti e alteri a un tempo, e conoscono la grandezza e l'umiltà della loro condizione, e odioso ai gentiluomini perché vuole forzare l'accesso all'aristocrazia. Questa satira interna, e per così dire fisiologica, non ha niente a che fare con la grande satira di Beaumarchais, di P.-L. Courier, di J. Vallès, di Céline: è meno coraggiosa e molto più dura, perché esprime l'azione repressiva che la collettività esercita sul debole, sul malato, su chi non si integra: è il riso spietato di una banda di monelli alle goffaggini del loro zimbello.

D'origine e di costumi borghesi, più simile, tra le pareti di casa sua, a Oronte e a Chrysale che ai suoi confratelli brillanti e agitati del 1780 o del 1830, ricevuto tuttavia nella società dei grandi e da questa sovvenzionato, lievemente declassato rispetto alla classe superiore ma convinto che l'ingegno non può sostituire la nobiltà dei natali, docile agli ammonimenti dei preti, rispettoso del potere regio, felice di occupare un posto modesto nell'enorme edificio dove la Chiesa e la Monarchia fanno da pilastri, un po' al di sopra dei commercianti e dei professori universitari, un po' al di sotto dei nobili e del clero, lo scrittore fa il suo mestiere con la coscienza tranquilla, convinto di essere arrivato troppo tardi, quando è già stato detto tutto e si può quindi solamente ripeterlo con garbo: concepisce la gloria che lo attende come una copia un po' sbiadita dei titoli ereditari, e pensa che sarà eterna in quanto non suppone nemmeno che la società dei suoi lettori possa essere sconvolta da mutamenti sociali: la stabilità della casa regnante è per lui una garanzia di stabilità della sua fama.

Quasi suo malgrado, tuttavia, lo specchio che porge con modestia ai suoi lettori è uno specchio magico: affascina e compromette. Anche quando si è fatto di tutto per offrire loro un'immagine lusinghiera e piena di complicità, più soggettiva che obiettiva, più interiore che esteriore, questa immagine è pur sempre un'opera

d'arte, cioè si fonda sulla libertà dell'autore ed è un appello alla libertà del lettore. Poiché inoltre è bella e fatta di ghiaccio, il distacco estetico, la pone fuori portata. Non è possibile trovarvi pace, calore confortevole, indulgenza discreta: per quanto fatta dei luoghi comuni dell'epoca e di complicità sussurrate, che legano i suoi contemporanei come un cordone ombelicale, è sorretta dalla libertà e acquista così un'altra forma di obiettività. Vélite ritrova se stessa allo specchio; ma come si vedrebbe se si guardasse con occhio molto severo. Non è ridotta a oggetto dallo sguardo dell'altro, perché né il contadino né l'artigiano sono ancora l'Altro per lei, e l'atto di presentazione riflessa che caratterizza l'arte del XVII secolo è un processo strettamente interno: ma spinge al limite massimo lo sforzo che ognuno fa per vedere chiaro dentro di sé: è un cogito perpetuo. Va da sé che non si discutono né l'ozio né l'oppressione né il parassitismo, perché questi aspetti della classe dirigente si rivelano solo agli osservatori che se ne sono situati al di fuori: così l'immagine riflessa è puramente psicologica. Ma i comportamenti spontanei, passando allo stato riflesso, perdono la loro innocenza e la scusa dell'immediatezza: bisogna accettarli o trasformarli. Si offre al lettore un mondo di belle maniere e di cerimoniosità, dal quale, però, emerge, per il solo fatto che lo si invita a uscirne e a riconoscersi. In questo senso non ha torto Racine, quando dice, a proposito di Fedra, che «le passioni sono presentate solo per mostrare tutto il disordine di cui sono la causa». A condizione, però, di non credere, con questo, che il suo scopo fosse appunto di ispirare l'orrore dell'amore. Ma descrivere la passione, vuol già dire superarla, liberarsene. Non è a caso che, press'a poco nella stessa epoca, i filosofi si siano proposti di guarire dalle passioni, acquistandone conoscenza. E, visto che di solito si gratifica con il nome di morale l'esercizio riflesso della libertà di fronte alle passioni, bisogna ammettere che l'arte del XVII secolo è eminentemente moralizzatrice. Non che si proponga dichiaratamente di insegnare la virtù, o che sia avvelenata dalle buone intenzioni, che fanno la cattiva letteratura, ma per il solo fatto di porre silenziosamente davanti al lettore la sua immagine, gliela rende insopportabile. Mo-

ralizzatrice: è insieme una definizione e una limitazione. È solamente moralizzatrice: quando propone all'uomo di trascendere la psicologia con la morale, perché considera risolti i problemi religiosi, metafisici, politici e sociali; ma la sua azione non è per questo meno «cattolica». Poiché confonde l'uomo universale con gli uomini singoli, che detengono il potere, non si dà alla liberazione di una categoria concreta di oppressi: tuttavia lo scrittore, sebbene perfettamente assimilato alla classe degli oppressori, non ne è affatto complice: la sua opera è incontestabilmente liberatrice, perché ha per effetto di liberare, entro quella classe, l'uomo da se stesso.

Abbiamo finora considerato il caso di un pubblico potenziale nullo o quasi, e quando nessun conflitto interiore dilania il pubblico reale. Abbiamo visto che poteva accettare con tranquilla coscienza l'ideologia corrente e lanciare appelli alla libertà dall'interno, perfino, di quella ideologia. Ma se il pubblico potenziale appare all'improvviso o se il pubblico reale si suddivide in fazioni avverse fra loro, allora tutto cambia. Dobbiamo quindi esaminare, ora, che cosa accade alla letteratura quando lo scrittore è indotto a rifiutare l'ideologia delle classi dirigenti.

Il XVIII secolo costituisce l'occasione fortunata, l'unica nella storia, e il paradiso subito perduto degli scrittori francesi. La loro condizione sociale non è cambiata: salvo poche eccezioni, gli scrittori provengono dalla classe borghese e vengono declassati dai favori dei grandi. Ma la cerchia dei loro lettori reali si è sensibilmente allargata, perché la borghesia si è messa a leggere; gli scrittori continuano a ignorare le «classi inferiori», anche se ne parlano più spesso che La Bruyère e La Fontaine, e non si rivolgono mai a loro, neppure con il pensiero. Tuttavia uno sconvolgimento profondo ha diviso in due il loro pubblico: ora devono soddisfare pretese contraddittorie: la tensione caratterizza sin dall'inizio la loro situazione. Questa tensione si manifesta in modo assai particolare. La classe dirigente, infatti, ha perso la fiducia nella sua ideologia, si è messa sulla difensiva, tenta, fin che può, di ritardare il diffondersi delle nuove idee, ma non può fare a meno di lanciarsene permeare.

Ha capito che i suoi principi religiosi e politici erano gli strumenti migliori per rafforzare il suo potere, ma, dal momento che li vede ormai solo come strumenti, è naturale che abbia smesso di crederci ciecamente: la verità pragmatica ha preso il posto della verità rivelata, bit censura e le sanzioni sono, sì, più evidenti, ma nascondono un'intima debolezza e il cinismo della disperazione. I chierici non ci sono più: In letteratura della Chiesa è ormai vana apologetica, un pugno chiuso su dogmi che sfuggono: si mette contro la libertà, si richiama al rispetto, al timore, all'interesse e, non essendo più un libero appello tigli uomini liberi, non è più letteratura. Questa élite sbandata si rivolge al vero scrittore e gli chiede l'impossibile: non le risparmi, se ci tiene, la sua severità, ma introduca almeno un po' di libertà in un'ideologia che intristisce, si rivolga alla ragione dei suoi lettori e la persuada ad accettare i dogmi divenuti, con il tempo, irrazionali. Gli chiede, insomma, di farsi propagandista pur continuando a fare lo scrittore. Ma ha già perso la partita in partenza; poiché i principi non sono più evidenze immediate né formulate, e deve anzi proporli allo scrittore perché ne assuma la difesa, poiché non si tratta più di salvarli in quanto tali, ma per mantenere l'ordine, ne contesta la validità nell'atto stesso in cui si sforza di ristabilirli. Lo scrittore che consente di rafforzare questa ideologia vacillante per lo meno vi acconsente, e la sua adesione volontaria a principi che un tempo governavano gli spiriti senza che questi se ne accorgessero, lo libera da loro: già li supera, ed emerge, suo malgrado, alla solitudine e alla libertà. La borghesia, d'altra parte, che costituisce ciò che in termini marxisti si chiama la classe in ascesa, aspira a liberarsi dall'ideologia che le si impone e a costituirne una propria. Ora, questa «classe in ascesa» che reclamerà presto la partecipazione agli affari dello Stato subisce solo un'oppressione politica. Di fronte a una nobiltà in rovina, sta lentamente conquistando la supremazia economica: possiede già denaro, cultura, tempo libero. Così, per la prima volta, una classe oppressa si presenta allo scrittore come un pubblico reale. Ma la congiuntura è ancora più favorevole: infatti questa classe, che si desta, che legge e che si sforza di pensare, non ha prodotto un

partito rivoluzionario organizzato che emani una sua ideologia, come la Chiesa aveva emanato la propria nel Medioevo. Lo scrittore non è ancora, come sarà più tardi, chiuso fra l'ideologia in via di liquidazione di una classe in declino e l'ideologia rigorosa di una classe in ascesa. La borghesia vuole essere illuminata: sente oscuramente che il suo pensiero è alienato e vorrebbe prendere coscienza di sé. Già vi si possono individuare indubbie tracce di organizzazione: società materialiste, società di pensiero, massoneria. Ma sono soprattutto associazioni di ricerca, che aspettano le idee piuttosto che produrle. Si va diffondendo una specie di scrittura popolare e spontanea, il libello clandestino e anonimo. Ma questa letteratura da dilettanti, anziché fare la concorrenza allo scrittore di professione, lo stimola e lo sollecita, informandolo delle aspirazioni confuse della collettività. Così, contrapposta a un pubblico di mezzi specialisti, che si regge ancora a malapena e viene sempre reclutato a corte e nelle alte sfere della società, la borghesia è già l'abbozzo di un pubblico di massa: rispetto alla letteratura è ancora in stato di relativa passività, perché non pratica l'arte dello scrivere, non ha un'opinione preconcepita dello stile o dei generi letterari, ma li attende, sostanza e forma, dal genio dello scrittore.

Sollecitato da una parte e dall'altra, lo scrittore si trova, tra le due frazioni ostili del suo pubblico, come l'arbitro del conflitto. Non è più un chierico: la classe dirigente non è più la sola a sovvenzionarlo; è vero che gli passa ancora una pensione, ma la borghesia compra i suoi libri; così riceve da due parti. Suo padre era un borghese, suo figlio lo sarà pure: si sarebbe dunque tentati di considerarlo un borghese più dotato degli altri, ma non meno oppresso, giunto alla coscienza del suo stato sotto la pressione delle circostanze storiche; uno specchio, insomma, attraverso il quale l'intera borghesia prende coscienza di sé e delle sue rivendicazioni. Ma sarebbe un punto di vista superficiale; non si sottolineerà mai abbastanza che una classe non può acquistare la coscienza di sé, come classe, se non vedendosi contemporaneamente dal di dentro e dal di fuori, cioè beneficiando di aiuti esterni; a questo servono gli intellettuali, eterni declassati. Il carattere essenziale dello scrittore

del XVIII secolo è proprio il declassamento oggettivo e soggettivo. Conserva, sì, il ricordo dei suoi legami borghesi, ma il favore dei grandi lo ha tratto fuori del suo ambiente: non sente più una concreta solidarietà con il cugino avvocato, con il fratello curato di paese, perché ha acquisito privilegi che loro non hanno. Dalla corte, dai nobili, prende a prestito i suoi modi e persino la grazia del suo stile. La gloria, che è la sua speranza più cara e la sua consacrazione, è divenuta per lui un concetto sfuggente e ambiguo: si fa strada un nuovo concetto di gloria, secondo il quale la vera ricompensa di uno scrittore è che un oscuro medico di Bourges o un avvocato delle cause perse di Reims divorino quasi in segreto i suoi libri. Ma il riconoscimento diffuso di questo pubblico, che lui conosce male, lo commuove solamente a metà; ha ereditato dai suoi predecessori una concezione tradizionale della celebrità: secondo la quale, è solo il monarca che può consacrare il genio. Il segno visibile del suo successo è che Caterina o Federico lo invitino alla loro mensa: le ricompense che gli vengono offerte, gli onori che gli sono conferiti dall'alto, non hanno ancora l'impersonalità ufficiale dei premi e delle decorazioni delle nostre repubbliche: serbano il carattere quasi feudale di relazioni fra uomo e uomo. E poi lo scrittore, eterno consumatore in una società di gente che produce, parassita di una classe parassitaria, tratta il denaro da parassita. Non lo guadagna, perché il suo lavoro e la sua remunerazione non hanno un'unità comune di misura: infatti si limita a spenderlo. Dunque, anche se è povero, vive nel lusso. Tutto per lui è un lusso, perfino e soprattutto i suoi scritti. Tuttavia, conserva una sua forza rozza, una volgarità possente fin dentro alla camera del re: Diderot, nel calore della discussione filosofica, pizzicava a sangue le cosce dell'imperatrice di Russia. Se poi si spinge troppo oltre, gli si fa capire che è uno scribacchino qualsiasi. Dalla bastonatura all'incarceramento e alla fuga a Londra, sino alle insolenze del re di Prussia, la vita di Voltaire è tutto un susseguirsi di trionfi e di umiliazioni. Qualche volta lo scrittore gode dei favori passeggeri di una marchesa, ma sposa la sua domestica o la figlia di un muratore. Così la sua coscienza, come il suo pubblico, è divisa. Ma lui non ne soffre: trae anzi un motivo

d'orgoglio da questa originaria contraddizione; pensa di non essere legato a nessuno, di poter scegliere i suoi amici e che gli basta prendere in mano la penna per sottrarsi alla schiavitù dell'ambiente, della nazione, della classe. Poi si libra, vola; è pensiero puro e puro sguardo; decide di scrivere per rivendicare il suo declassamento, che accetta e trasforma in solitudine: contempla i grandi, dal di fuori con gli occhi dei borghesi e i borghesi, dal di fuori, con gli occhi dei nobili, e conserva abbastanza complicità con gli uni e con gli altri per comprenderli ugualmente dall'interno. D'improvviso la letteratura, che fino allora aveva assolto una semplice funzione conservatrice ed epuratrice di una società accentrata, prende coscienza nello scrittore, e per mezzo suo, della propria autonomia. Situata, per fortuna sua, fra aspirazioni confuse e un'ideologia in rovina, come lo scrittore fra la borghesia, la Chiesa e la Corte, afferma all'improvviso la propria indipendenza; non riflette più i luoghi comuni della collettività, ma si identifica ora con lo Spirito, cioè con il potere permanente di formulare e criticare le idee. Naturalmente questo recupero della letteratura è di per sé astratto e quasi puramente formale, perché le opere letterarie non sono l'espressione concreta di nessuna classe: e siccome gli scrittori cominciano con il respingere qualsiasi solidarietà profonda sia con l'ambiente da cui provengono, sia con quello che li adotta, la letteratura si confonde con la Negazione, cioè con il dubbio, il rifiuto, la critica, la confutazione. Ma riesce così a erigere, contro la spiritualità fossilizzata della Chiesa, i diritti di una spiritualità nuova, in movimento, che non si confonde più con nessuna ideologia e si manifesta come la facoltà di superare continuamente il dato, qualunque esso sia. Quando imitava meravigliosi modelli, al riparo nell'edificio della cristianissima monarchia, il pensiero della verità non la turbava molto, perché la verità era di fatto una solida e concreta qualità dell'ideologia che la nutriva; essere veri, o semplicemente essere, era tutt'uno per i dogmi della Chiesa e non si poteva concepire verità alcuna al di fuori del sistema. Ma ora che la spiritualità è diventata un movimento astratto che penetra e poi si lascia indietro, come gusci vuoti, tutte le ideologie, la verità si libera

a sua volta di qualsiasi filosofia concreta e particolare; si rivela nella sua indipendenza astratta, diventa l'idea regolatrice della letteratura e la meta lontana del movimento critico. Spiritualità, letteratura, verità: tre nozioni legate, in un momento così astratto e negativo della «presa di coscienza»; loro strumento è l'analisi, metodo negativo e critico, che scioglie di continuo i dati concreti in elementi astratti e i prodotti della storia in combinazioni di concetti universali.

Un giovane sceglie di scrivere per sfuggire all'oppressione di cui soffre e a una solidarietà di cui si vergogna; alle prime parole che scrive crede di sfuggire al suo ambiente e alla sua classe, a tutti gli ambienti e a tutte le classi, e di far risultare chiara la sua situazione storica per il solo fatto di assumerne una conoscenza riflessiva e critica: al di sopra della contesa fra borghesi e nobili, chiusi dai loro pregiudizi in un'epoca precisa, lui, prendendo la penna in mano, si scopre come coscienza senza luogo e senza data, come uomo universale, insomma. La letteratura, che lo libera, è una funzione astratta e un potere a priori della natura umana: è il movimento che permette all'uomo, minuto per minuto, di liberarsi della storia: è, cioè, l'esercizio della libertà. Nel XVII secolo, decidendo di scrivere, si sceglieva un mestiere preciso, con i suoi procedimenti, le sue regole e le sue abitudini e un posto nella gerarchia delle professioni. Nel XVIII secolo gli stampi sono andati in frantumi, tutto è da rifare; le opere dello spirito, invece di essere confezionate più o meno felicemente secondo norme prestabilite, sono ciascuna un'invenzione particolare, una decisione dell'autore, per così dire, che coinvolge la natura, il valore e la portata delle Lettere; ognuno porta con sé le sue regole e i principi secondo i quali vuol essere giudicato: ognuno pretende di impegnare per intero la letteratura e di aprirle nuove strade. Non per nulla le opere peggiori dell'epoca sono quelle che più si attengono alla tradizione: la tragedia e l'epopea erano state i frutti squisiti di una società accentrata: in una collettività divisa sopravvivono come residui del passato e come opere di imitazione.

Lo scrittore del XVIII secolo rivendica continuamente, nelle sue opere, il diritto di esercitare contro la storia una ragione antistorica, e in questo senso non fa che porre in luce le esigenze essenziali della letteratura astratta. Non si cura di dare ai suoi lettori una coscienza più chiara della loro classe; al contrario, l'appello insistente che rivolge al suo pubblico borghese è un invito a dimenticare le umiliazioni, i pregiudizi, i timori: l'appello che lancia al pubblico della nobiltà è una sollecitazione a deporre l'orgoglio di casta e i privilegi. Siccome è divenuto universale, non può che avere lettori universali; reclama quindi, dalla libertà dei suoi contemporanei, che spezzino i loro legami storici per seguirlo nell'universalità. Di dove prende origine questo miracolo per cui, proprio quando lo scrittore erige la libertà astratta contro l'oppressione concreta e la Ragione contro la Storia, procede nello stesso senso dello sviluppo storico? Anzitutto perché la borghesia, adottando una tattica che le è propria e che saprà rinnovare nel 1830 e nel 1848, ha fatto causa comune, alla vigilia di prendere il potere, con le classi oppresse che non sono ancora in grado di pretenderlo per sé. E poiché i legami che riescono a tenere uniti gruppi sociali così diversi non possono essere che generici e astratti, non aspira tanto a prendere chiara coscienza di sé, cosa che la contrapporrebbe agli artigiani e ai contadini, quanto a farsi riconoscere il diritto di dirigere l'opposizione, trovandosi in una posizione più adatta a far conoscere le rivendicazioni della natura umana universale ai poteri costituiti.

D'altra parte, la rivoluzione che si sta preparando è politica-, non esiste un'ideologia rivoluzionaria, non esiste un partito organizzato; la borghesia vuole che la si illumini, che si liquidi al più presto l'ideologia che da secoli l'ha mistificata e privata della libertà: ci sarà tempo, poi, per sostituirlene un'altra. Per il momento aspira alla libertà (l'opinione come a un passo avanti verso il potere politico. Reclamando per sé e in quanto scrittore la libertà di pensare e di esprimere la sua opinione, l'autore serve necessariamente gli interessi della classe borghese. Non gli si chiede altro, e di più non potrebbe fare. Successivamente, e lo vedremo, lo scrittore potrà reclamare la sua libertà di scrivere con la coscienza sporca, conscio

che le classi oppresse chiedono ben altro che quella libertà; allora la libertà di pensiero può apparire come un privilegio e sembrare ad alcuni un mezzo d'oppressione, tanto che la posizione dello scrittore rischia di diventare insostenibile. Ma alla vigilia della Rivoluzione ha invece questa grande fortuna: gli basta difendere il suo mestiere per essere di guida alle aspirazioni della classe in ascesa.

Lo scrittore lo sa: si considera una guida e un capo spirituale, e assume i suoi rischi. Siccome la minoranza al potere, sempre più malsicura, gli prodiga oggi i suoi favori per farlo imprigionare il giorno dopo, ignora la tranquillità e la mediocrità fiera di cui godevano i suoi predecessori. La sua vita gloriosa e tormentata, con le vette illuminate dal sole e le cadute vertiginose, è quella di un avventuriero. Leggevo l'altro giorno queste parole che Blaise Cendrars ha scritto come dedica a Rhum: «Ai giovani d'oggi stanchi di letteratura, per provar loro che un romanzo può essere anche un'azione» e pensavo che noi siamo ben disgraziati e colpevoli, visto che dobbiamo oggi provare ciò che nel XVIII secolo si spiegava da sé. Un'opera dello spirito era allora doppiamente un'azione perché esprimeva idee che dovevano originare sconvolgimenti sociali e faceva correre dei rischi al suo autore. Un'azione che, di qualunque libro si parli, si definisce sempre allo stesso modo: è liberatoria. Anche nel XVIII secolo la letteratura aveva indubbiamente avuto una funzione liberatrice, che però rimaneva dissimulata e implicita. Al tempo degli enciclopedisti non si tratta più di liberare il gentiluomo dalle sue passioni, ponendogliela davanti senza indulgenza, ma di contribuire con la penna alla liberazione politica dell'uomo. L'appello che lo scrittore rivolge al suo pubblico borghese è, lo voglia o no, un incitamento alla rivolta: quello che egli lancia contemporaneamente alla classe dirigente è un invito alla lucidità, all'esame critico di sé, all'abbandono dei propri privilegi. La condizione di Rousseau assomiglia molto a quella di Richard Wright, che scrive per i negri colti come per i bianchi. Rousseau era un testimone per i nobili, e nello stesso tempo invitava i suoi fratelli plebei a prendere coscienza di sé. I suoi scritti e quelli di Diderot e

di Condorcet hanno preparato, con lungimiranza non solo la presa della Bastiglia, ma anche la notte del 4 agosto.

Siccome lo scrittore crede di aver rotto i legami che lo univano alla sua classe di origine, siccome parla ai suoi lettori dall'alto della natura umana universale, gli sembra che l'appello che lancia e la parte che prende alle loro miserie siano dettate da pura generosità. Scrivere è donare. Così accetta e salva la parte inaccettabile della sua situazione di parassita in una società che lavora: prende coscienza della libertà assoluta, della gratuità, che caratterizzano la creazione letteraria. Ma, sebbene non perda di vista l'uomo universale e i diritti astratti della natura umana, non si deve credere che incarni il letterato come l'ha descritto Benda. Perché, se la sua posizione è critica per eccellenza, bisogna pure che abbia qualcosa da criticare: e gli oggetti che si offrono per primi alle sue critiche sono le istituzioni, le superstizioni, le tradizioni, gli atti di un governo tradizionale. In altre parole, poiché le mura dell'Eternità e del Passato, che reggevano l'edificio ideologico del XVII secolo, si fendono e cadono in rovina, lo scrittore scopre in tutta la sua purezza una nuova dimensione del tempo: il Presente; quel Presente che i secoli precedenti consideravano, di volta in volta, un aspetto sensibile dell'Eterno, o un'emanazione degradata dell'Antichità. Dell'avvenire ha una nozione ancora confusa, ma quell'ora, che sta vivendo, e che fugge, sa che è unica e sua, e per nulla inferiore alle ore più splendide dell'Antichità, che, anche quelle, hanno cominciato con l'essere presenti: sa che questa è per lui l'occasione buona, e non deve quindi lasciarsela sfuggire; per questo non considera tanto la battaglia che deve affrontare come una preparazione della società futura quanto come un'impresa a breve scadenza e d'efficacia immediata. Questa è l'istituzione da denunciare, e subito; questa la superstizione da distruggere, e immediatamente; questa la particolare ingiustizia da riparare. Un senso così appassionato del presente lo preserva dall'idealismo: non si limita a contemplare le idee eterne della Libertà o dell'Uguaglianza: per la prima volta, dalla Riforma in poi, gli scrittori intervengono nella vita pubblica, protestano contro un decreto ingiusto, chiedono la revisione di un

processo, decidono insomma che lo spirito scenda nella strada, al mercato, in fiera, in tribunale, e che non si tratta affatto di staccarsi dal temporale, ma anzi di ritornarci di continuo e di superarlo in ogni circostanza particolare.

Così lo sconvolgimento del suo pubblico e la crisi della coscienza europea hanno investito d'una funzione nuova lo scrittore che considera la letteratura come un esercizio permanente di generosità. Si sottomette ancora al controllo stretto e rigoroso dei suoi pari, ma intravede al di sotto un'attesa informe e appassionata, un desiderio più femminile, indifferenziato, che lo libera dalla loro censura: ha disincarnato lo spirito e ne ha disgiunto la causa da quella di un'ideologia moribonda: i suoi libri sono liberi appelli alla libertà dei lettori.

Il trionfo politico della borghesia, che gli scrittori avevano invocato con tutte le loro forze, ne sconvolge la condizione da cima a fondo e rimette in questione persino l'essenza della letteratura: si direbbe che abbiano fatto tanti sforzi solo per prepararsi una più sicura rovina. Identificando la causa delle lettere con quella della democrazia politica hanno certamente aiutato la borghesia a impadronirsi del potere, ma, nello stesso tempo, si sono esposti in caso di vittoria a veder scomparire l'oggetto delle loro rivendicazioni, cioè il solito e pressoché unico argomento dei loro scritti. L'armonia miracolosa, insomma, che univa le esigenze proprie della letteratura a quelle della borghesia oppressa si è rotta da quando le une e le altre si sono realizzate. Finché Milioni di uomini ardevano dal desiderio di poter esprimere quello che sentivano, era bello reclamare il diritto di scrivere e di esaminare liberamente ogni cosa; ma dal momento che la libertà di pensiero e di confessione e l'uguaglianza dei diritti politici vengono conquistate, la difesa della letteratura diviene un gioco puramente formale che non diverte più nessuno: si doveva trovare dell'altro. Ora, a questo punto, gli scrittori perdono la loro situazione di privilegio, originata dalla frattura che divideva il pubblico e permetteva loro di giocare su due fronti. Questi due fronti si sono ormai unificati; la borghesia ha assorbito la nobiltà, o pressappoco.

Gli autori devono rispondere alle domande di un unico pubblico. Non hanno quindi più speranze d'uscire dalla loro classe d'origine. Nati da genitori borghesi, letti e pagati dai borghesi, dovranno rimanere borghesi; la borghesia si è chiusa su di loro come una prigione. Della classe parassitaria e folle che li manteneva per capriccio e che loro minavano senza rimorsi, della loro funzione di duplici portavoci di due forze, conservano un rimpianto cocente, del quale non guariranno che un secolo più tardi; si sentono come se avessero ucciso la gallina dalle uova d'oro. La borghesia inaugura nuove forme di oppressione, e tuttavia non è parassitaria. Certo si è appropriata degli strumenti di lavoro, ma è molto diligente nel regolare l'organizzazione della produzione e la ripartizione dei prodotti. Non considera l'opera letteraria come una creazione gratuita e disinteressata, ma come un servizio retribuito.

Il mito che giustifica questa classe laboriosa e improduttiva è *l'utilitarismo*; in un modo o nell'altro il borghese fa da intermediario tra il produttore e il consumatore, è il termine mediano elevato all'ennesima potenza. Nella coppia indissolubile del mezzo e del fine, ha scelto di dare la massima importanza al mezzo. Il fine è sottinteso, non lo si considera mai apertamente, lo si passa sotto silenzio: scopo, e dignità di una vita umana è di consumarsi nell'organizzazione dei mezzi: non è serio adoperarsi senza intermediari a produrre un fine assoluto: sarebbe come pretendere di guardare Dio in faccia senza l'aiuto della Chiesa. Si darà credito solo alle iniziative il cui fine è l'orizzonte in continuo regresso di una serie infinita di mezzi. Se l'opera d'arte entra nel gioco utilitaristico, se vuole essere presa sul serio, dovrà scendere dalla sfera dei fini incondizionati e rassegnarsi a diventare utile a sua volta, cioè presentarsi come un mezzo per organizzare altri mezzi. In particolare, siccome il borghese non è per nulla sicuro di sé, perché il suo potere non poggia su un decreto della Provvidenza, la letteratura dovrà aiutarlo a sentirsi borghese per diritto divino. Dopo essere stata nel XVIII secolo la coscienza inquieta dei privilegiati, rischia di diventare dunque, nel XIX secolo, la coscienza soddisfatta di una classe oppressiva. E almeno lo scrittore avesse

potuto conservare quello spirito di libera critica che aveva costituito la sua fortuna e il suo orgoglio nel secolo precedente. Ma il suo pubblico vi si oppone; finché la borghesia lottava contro il privilegio della nobiltà si adattava alla negazione distruttrice. Ora che è al potere vuole passare alla costruzione, e chiede che la si aiuti a costruire. In seno all'ideologia religiosa la confutazione rimaneva possibile perché il credente riferiva i suoi obblighi e i suoi articoli di fede alla volontà di Dio. Stabiliva così, fra sé e l'Onnipotente, un legame concreto e feudale, da persona a persona. Un simile ricorso al libero arbitrio divino introduceva, sebbene Dio fosse perfetto e legato alla sua perfezione, un elemento gratuito nella morale cristiana, e di conseguenza un po' di libertà nella letteratura. L'eroe cristiano è sempre Giacobbe in lotta con l'angelo; il santo contesta la volontà divina, anche solo per sottomettervisi più rigorosamente. Ma l'etica borghese non deriva dalla Provvidenza: le sue regole universali e astratte sono iscritte nelle cose: non sono l'effetto di una volontà superiore e benigna, ma personale; assomigliano piuttosto alle leggi non create della fisica. O almeno lo si suppone, poiché non è prudente esaminarle troppo da vicino. Ma appunto perché la loro origine t'è oscura, l'uomo serio si vieta di esaminarle. L'arte borghese sarà mezzo o non sarà: si vieterà di toccare i principi per timore che crollino" e di sondare troppo a fondo il cuore umano per paura di trovarvi il disordine. Il pubblico teme sopra ogni cosa il genio, follia minacciosa e felice, che, con parole imprevedibili, rivela il fondo inquietante delle cose e con appelli reiterati alla libertà smuove il fondo ancora più inquietante degli uomini. La facilità si vende meglio: rappresenta il genio incatenato, volto contro se stesso, l'arte di rassicurare con discorsi armoniosi e prevedibili, di dimostrare in tono incoraggiante che il mondo e l'uomo sono mediocri, trasparenti, senza sorprese, senza minacce e senza interesse.

C'è di più: il borghese non ha rapporti con le forze naturali se non per interposta persona, e la realtà materiale gli appare sotto forma di prodotti manufatti; inoltre, è circondato a perdita d'occhio da un mondo già umanizzato che riflette la sua immagine, si limita quindi a spigolare alla superficie delle cose i significati che altri uomini vi

hanno deposti: ora, siccome il suo compito consiste essenzialmente nel maneggiare simboli astratti, parole, cifre, schemi, diagrammi, per determinare secondo quali metodi i suoi salariati si ripartiranno i beni di consumo, siccome la sua cultura e il suo mestiere lo predispongono a pensare per schemi, si è convinto che l'universo sia riducibile a un sistema di idee. Risolve in idee lo sforzo, le sofferenze, i bisogni, l'oppressione, le guerre. Il male non c'è, è solo una questione di pluralismo; certe idee vivono allo stato libero; bisogna integrarle al sistema. Concepisce quindi il progresso umano come un vasto movimento di assimilazione: le idee si assimilano fra loro, e così gli spiriti. Al termine di questo immenso processo digestivo il pensiero troverà la sua unificazione e la società la sua totale integrazione. Un simile ottimismo è agli antipodi della concezione che lo scrittore ha della sua arte: l'artista ha bisogno di una materia inassimilabile, perché la bellezza non si risolve in idee: anche se è prosatore e abituato a mettere insieme dei segni, il suo stile non avrà grazia né forza se lui non sente la materialità della parola e le sue resistenze irrazionali. Se nella sua opera vuole fondare l'universo e reggerlo con una libertà inesauribile, è proprio in quanto distingue radicalmente le cose dal pensiero: la sua libertà è omogenea alla cosa perché sono entrambe insondabili, e vuole riconquistare allo Spirito il deserto o la foresta vergine, non trasformandoli in idee di deserto e di foresta vergine, ma illuminando l'Essere, in quanto Essere, nella sua opacità e nel suo coefficiente di resistenza, con la spontaneità indefinita dell'Esistenza. Per questo l'opera d'arte non si riduce all'idea: anzitutto perché è produzione o riproduzione di un essere, cioè di qualche cosa che non si lascia mai pensare del tutto, in secondo luogo perché l'essere è totalmente permeato di un'esistenza, cioè di una libertà che decide della sorte stessa e del valore del pensiero. Anche per questo l'artista ha sempre avuto una sua comprensione particolare del Male, che non è l'isolamento provvisorio e rimediabile di un'idea, ma l'irriducibilità del mondo e dell'uomo al Pensiero.

Si riconosce il borghese in quanto nega l'esistenza delle classi sociali e della borghesia in particolare. Il nobile vuol comandare perché appartiene a una casta. Il borghese fonda il suo potere e il suo diritto di governare sulla maturazione perfetta che dà il possesso secolare dei beni di questo mondo. E ammette peraltro rapporti sintetici solo fra il proprietario e la cosa posseduta: per il resto dimostra con l'analisi che tutti gli uomini sono simili in quanto elementi invariabili delle combinazioni sociali e perché ognuno, qualunque sia il suo posto nella società, possiede interamente la natura umana. Le ineguaglianze risultano dunque quali accidenti fortuiti e passeggeri che non possono alterare i caratteri permanenti dell'atomo sociale. Il proletariato, cioè la classe sintetica dove ogni operaio è un modo transitorio, non esiste: esistono solo dei proletari, isolati ciascuno nella sua natura umana, uniti fra loro non dalla solidarietà interna ma solo da legami esteriori di somiglianza. Fra gli individui, che la sua propaganda analitica ha circuiti e divisi, il borghese non vede che relazioni psicologiche. La ragione è chiara: siccome non ha una presa diretta sulle cose e la sua azione si esercita essenzialmente sugli uomini, deve solo cercar di piacere o di intimidire; le cerimonie, la disciplina e le belle maniere regolano le sue azioni: considera i suoi simili come marionette e vuole conoscere i loro sentimenti e il loro carattere perché ogni passione gli sembra un filo da tirare; il breviario del borghese ambizioso e povero è «l'arte d'aver successo», il breviario del ricco è «l'arte di comandare». La borghesia considera dunque lo scrittore come uno specialista: se si dà alle meditazioni sull'ordine sociale, l'annoia e la spaventa; gli chiede solo di partecipare alla sua esperienza pratica del cuore dell'uomo. Ecco la letteratura ridotta, come nel XVII secolo, alla psicologia. Ma la psicologia di Corneille, di Pascal, di Vauvenargues, era ancora un appello catartico alla libertà. Invece il commerciante diffida della libertà dei suoi dipendenti e il prefetto della libertà del sottoprefetto. Vogliono solo ricevere ricette infallibili per sedurre e per dominare. Si deve poter governare l'uomo a colpo sicuro e con facili espedienti; bisogna insomma che le leggi del cuore siano rigorose e senza eccezioni. Il dirigente

borghese non crede alla libertà umana più di quanto lo scienziato creda ai miracoli. E siccome la sua morale è utilitaristica, la molla principale della sua psicologia sarà l'interesse. Lo scrittore non deve più rivolgere la sua opera, come un appello, a libertà assolute, ma esporre le leggi psicologiche che lo determinano a lettori determinati quanto lui.

Idealismo, psicologismo, determinismo, utilitarismo, serietà, ecco che cosa lo scrittore borghese deve riflettere al suo pubblico. Non gli si chiede più di rendere l'estraneità e l'opacità del mondo, ma di dissolverlo in impressioni elementari e soggettive che ne rendano più facile la digestione: e neppure di ricercare nel profondo della sua libertà i moti più intimi del cuore, ma di confrontare la sua «esperienza» con quella dei suoi lettori. Le sue opere sono insieme inventari della proprietà borghese, perizie psicologiche che tendono invariabilmente a garantire i diritti dell'élite e a porre in evidenza la saggezza delle istituzioni, e infine manuali di buone maniere. Le conclusioni sono tratte in anticipo; si è già stabilito il grado di profondità concesso all'indagine: i mezzi psicologici sono stati selezionati e si è codificato anche lo stile. Il pubblico non ha da temere sorprese; può comperare a occhi chiusi. Ma la letteratura è stata assassinata. Da Émile Augier a Marcel Prévost, a Edmond Jaloux passando per Dumas figlio, Pailleron, Ohnet, Bourget, Bordeaux, si sono trovati autori adatti alle circostanze e, se mi è lecito dirlo, capaci di fare onore fino in fondo alla loro firma. Non per nulla hanno scritto libri così brutti: se anche avevano dell'ingegno, hanno dovuto nascondere.

I migliori hanno detto di no. Il loro rifiuto ha salvato la letteratura, ma ne ha fissato i tratti caratteristici per cinquant'anni. Infatti, a partire dal 1848 fino alla guerra del 1914, l'unificazione completa del pubblico induce lo scrittore a scrivere contro tutti i suoi lettori. Vende, è vero, le sue opere, ma disprezza chi le compra, e si studia di deluderne le aspettative; è sottinteso che è meglio essere misconosciuto che celebre, e che il successo, se mai l'artista lo ottiene da vivo, è spiegabile solamente con un equivoco. Se per caso il libro pubblicato non urta abbastanza, gli si aggiungerà una

prefazione per insultare. Questo conflitto fondamentale fra lo scrittore e il suo pubblico è un fenomeno senza precedenti nella storia della letteratura. Nel XVII secolo l'accordo fra letterato e pubblico è perfetto; nel XVIII secolo l'autore dispone di due pubblici egualmente reali e può a suo arbitrio appoggiarsi all'uno o all'altro; il romanticismo è stato ai suoi inizi un vano tentativo di evitare la lotta aperta restaurando la dualità e appoggiandosi sull'aristocrazia contro la borghesia liberale. Ma dopo il 1850 non fu più possibile dissimulare la contraddizione profonda che contrappone l'ideologia borghese alle esigenze della letteratura. Lì rea in quegli anni un pubblico virtuale già si profila negli strati profondi della società; e già attende di essere rivelato a se stesso. La causa dell'istruzione gratuita e obbligatoria ha fatto grandi passi: presto la Terza Repubblica consacrerà il diritto che hanno tutti gli uomini di saper leggere e scrivere. Che cosa dovrà fare lo scrittore? Opterà per la massa contro l'élite e tenterà di ricostruire a suo vantaggio la dualità dei pubblici?.

A prima vista sembrerebbe di sì. Favoriti dal grande movimento di idee che agita dal 1830 al 1848 le zone marginali della borghesia, certi autori hanno la rivelazione del loro pubblico virtuale. Lo chiamano «Popolo» e lo adornano di mistiche grazie; la salvezza verrà da lui. Ma anche se lo amano, non lo conoscono affatto, e soprattutto non derivano dal popolo. La Sand è una baronessa Dudevant, Hugo è il figlio di un generale dell'Impero. Persino Michelet, che è figlio di un tipografo, è ancora ben lontano dagli operai dei setifici di Lione o dai tessili di Lilla. Il loro socialismo, quando sono socialisti, è un sottoprodotto dell'idealismo borghese. E poi il popolo è l'argomento di alcune loro opere, piuttosto che il pubblico che hanno eletto. Hugo, certo, ha avuto la rara fortuna di penetrare ovunque: è uno dei pochi, forse il solo dei nostri scrittori, che sia veramente popolare. Ma gli altri si sono attirati l'inimicizia della borghesia senza crearsi, come contropartita, un pubblico di lavoratori. Per convincersene basta confrontare l'importanza che l'Università borghese accorda a Michelet, genio autentico e prosatore di grande valore, e a Taine, che fu solo un pedante, o a Renan, il

cui «bello stile» offre tutti gli esempi possibili di bassezza e di cattivo gusto. Il purgatorio dove la classe borghese lascia vegetare Michelet è senza compenso; «il popolo» che egli amava lo ha letto per qualche tempo e poi il successo del marxismo l'ha respinto nell'oblio. Insomma, la maggior parte di questi autori è vittima di una rivoluzione mancata, alla quale hanno congiunto il loro nome e il loro destino; ma nessuno di loro, salvo Hugo, ha lasciato un'impronta nella letteratura.

Gli altri, tutti gli altri, hanno ripiegato di fronte alla prospettiva di un declassamento dal basso, che li avrebbe fatti colare a picco come fosse stata una pietra al collo. D'altra parte non mancano di attenuanti. Era troppo presto; nessun legame reale li univa al proletariato, la classe oppressa che non poteva riassorbirli e non sapeva ancora quanto bisogno avesse di loro: una loro decisione di difenderla sarebbe rimasta astratta. Qualunque fosse stata la loro sincerità si sarebbero «curvati» sulle miserie che avrebbero capito con la testa senza sentirle con il cuore. Decaduti dalla loro classe d'origine, ossessionati dal ricordo di un benessere che non avrebbero dovuto concedersi, correvano il rischio di costituire, ai margini del vero proletariato, un «proletariato con il colletto duro» sospetto agli operai, maledetto dai borghesi, le cui rivendicazioni sarebbero state dettate dal rancore e dal risentimento piuttosto che dalla generosità, e che, infine, si sarebbe rivoltato contro gli uni e contro gli altri.¹² Inoltre, con il XVIII secolo, le libertà indispensabili richieste dalla letteratura non si distinguono più dalle libertà politiche che il cittadino vuol conquistare. Allo scrittore basta esplorare l'essenza arbitraria della sua arte e farsi interprete delle sue esigenze formali per diventare rivoluzionario: la letteratura è naturalmente rivoluzionaria quando la rivoluzione che si prepara è borghese, perché la prima scoperta che fa di sé le rivela i suoi legami con la democrazia politica. Ma le libertà formali, che il saggista, il romanziere, il poeta difenderanno, non hanno più niente a che fare con le esigenze profonde del proletariato. Che non pensa a reclamare la libertà politica di cui, dopotutto, già gode, e che è una pura mistificazione;¹³ della libertà di pensiero non sa che farsene, per

il momento; ciò che domanda è ben diverso dalle libertà astratte; vuole un miglioramento materiale delle sue condizioni e, in modo più profondo e oscuro, si augura che cessi lo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo. Vedremo più tardi che queste rivendicazioni sono omogenee a quelle che pone l'arte di scrivere, intesa come fenomeno storico e concreto, cioè come appello personale che in una determinata epoca un uomo, acquistando coscienza della sua storicità, lancia agli uomini del suo tempo a proposito dell'uomo nella sua interezza. Ma nel XIX secolo la letteratura si è appena liberata dall'ideologia religiosa e si rifiuta di servire l'ideologia borghese. Si pone dunque come indipendente, per principio, da qualsiasi ideologia. Acquista così un suo carattere astratto di pura negazione. Non ha ancora capito che è essa stessa l'ideologia e si affanna ad affermare quell'autonomia che nessuno le contesta. Ciò equivale a dire che pretende di non preferire alcun argomento e di poter trattare indifferentemente di qualsiasi materia: non vi è dubbio che si possa proficuamente scrivere sulla condizione operaia; ma la scelta di questo argomento dipende dalle circostanze, da una libera decisione dell'artista; un'altra volta si può parlare della borghesia di provincia, e un'altra ancora dei mercenari cartaginesi. Ogni tanto un Flaubert affermerà l'identità di concetto e di forma ma non ne trarrà alcuna conclusione pratica. Come tutti i suoi contemporanei è pur sempre debitore della definizione che i Winckelmann e i Lessing, quasi un secolo prima, avevano dato della bellezza, e che, in un modo o nell'altro, finisce per presentarla come molteplicità nell'unità. Si tratta di cogliere le variazioni del diverso e di imporgli un'unificazione rigorosa mediante lo stile. Lo «stile artistico» dei Goncourt ha proprio questo significato: è un metodo formale per unificare e abbellire tutti gli argomenti, anche i più belli. Come si fa allora a concepire l'esistenza di un rapporto intimo fra le rivendicazioni delle classi inferiori e i principi dell'arte dello scrivere? Proudhon sembra essere il solo ad averlo intuito; e naturalmente anche Marx. Ma non erano letterati. La letteratura, ancora tutta assorta nella scoperta della sua autonomia, diventa l'oggetto di se stessa. Essendo passata allo stadio della riflessione, mette alla

prova i suoi metodi, spezza i suoi antichi schemi, tenta di determinare sperimentalmente le sue leggi e di creare tecniche nuove. Proceda lentamente verso le forme attuali del dramma e del romanzo, il verso libero, la critica del linguaggio. Se scoprisse di avere un contenuto specifico, dovrebbe rinunciare alla meditazione di sé e derivare dalla natura di quel contenuto le sue norme estetiche. Nello stesso tempo gli autori, scegliendo di scrivere per un pubblico potenziale, dovrebbero adattare la loro arte a una certa apertura mentale, cioè determinarla secondo esigenze esterne e non secondo la propria essenza: dovrebbero rinunciare a certe forme di racconto, di poesia e persino di ragionamento, per il solo motivo che non sarebbero alla portata di lettori privi di preparazione culturale. Sembrava dunque che la letteratura corresse ancora il rischio di cadere nell'alienazione. Così lo scrittore rifiuta in buona fede di asservire la letteratura a un pubblico e a un soggetto determinati. Ma non si accorge del divario che si opera fra la rivoluzione concreta che tenta di nascere e le esercitazioni astratte cui si abbandona. Questa volta sono le masse che vogliono il potere, e siccome le masse non hanno cultura né tempo libero per formarsela, ogni pretesa rivoluzione letteraria, raffinando i suoi mezzi tecnici, mette fuori della loro portata le opere che ispira e serve gli interessi del conservatorismo sociale.

Bisogna dunque ritornare al pubblico borghese, con il quale lo scrittore si vanta d'aver rotto ogni rapporto; ma rifiutando di declassarsi verso il basso, condanna questa rottura a rimanere simbolica; la ostenta continuamente, la sottolinea con il suo modo di vestire, di mangiare, di arredare la casa, con il suo costume di vita, ma non riesce a crearla. È la borghesia che lo legge, che gli dà i mezzi di vivere e che decide della sua gloria. Inutilmente lo scrittore finge di staccarsi per vederla meglio nel suo insieme; se vuol giudicarla dovrebbe prima di tutto uscirne, e non c'è modo di uscirne se non vivendo gli interessi e la vita di un'altra classe. Siccome a questo non si sa decidere, vive nella contraddizione e in mala fede, poiché sa e insieme non vuol sapere per chi scrive. Parla volentieri della sua solitudine, e, invece di accettare il pubblico che

si è ipocritamente scelto, inventa che si scrive per sé soli o per Dio; fa dello scrivere un'occupazione metafisica, una preghiera, un esame di coscienza, tutto fuor che una comunicazione. Si paragona spesso a un ossesso, perché vomita le parole sotto la spinta imperiosa di una necessità interiore, ma non le dà. Il che non gli impedisce di correggere con cura i suoi scritti. D'altra parte non odia la borghesia, anzi non le contesta neppure il diritto di governare. Al contrario. Flaubert glielo ha riconosciuto espressamente, tanto che la sua corrispondenza è ricca, dopo la Comune che gli fece tanta paura, di ingiurie ignobili contro i lavoratori.¹⁴ E poiché l'artista, immerso nel suo ambiente, non può giudicarlo dal di fuori, siccome i suoi rifiuti sono stati d'animo senza efficacia, non si accorge nemmeno che la borghesia è una classe oppressiva: o meglio non la considera affatto una classe, ma piuttosto una specie naturale e, se si arrischia a descriverla, lo farà in termini puramente psicologici. Così lo scrittore borghese e lo scrittore «maledetto» si muovono sullo stesso piano: la sola differenza fra di loro consiste nel fatto che il primo fa della psicologia per così dire «bianca» e il secondo della psicologia «nera». Quando, per esempio, Flaubert dichiara che «chiama borghese tutto ciò che pensa bassamente», definisce il borghese in termini psicologici e idealistici, cioè dal punto di vista dell'ideologia che pretende di respingere. Così facendo, rende alla borghesia un grande servizio; richiama all'ovile i ribelli, gli spostati, che rischierebbero di passare al proletariato, persuadendoli che si può purificare il borghese con una semplice disciplina interiore: basterebbe che nell'intimo si esercitassero a pensare con nobiltà e potrebbero continuare a godere, con la coscienza tranquilla, dei loro beni e delle loro prerogative. Potranno abitare ancora in una casa borghese, e borghesemente usufruire delle proprie rendite, e frequentare anche i salotti borghesi; ma tutto questo sarà solo apparenza, perché ormai si sono innalzati al di sopra della propria specie per la nobiltà dei loro sentimenti. Nello stesso tempo lo scrittore offre ai suoi confratelli l'espedito che permetterà loro di conservare in ogni caso la coscienza tranquilla: perché la magnanimità trova la sua attuazione privilegiata nell'esercizio delle arti.

La solitudine dell'artista è doppiamente falsa: dissimula infatti non solo un rapporto reale con il grande pubblico, ma anche il ricostituirsi di un pubblico di specialisti. Poiché il governo degli uomini e dei beni viene abbandonato al borghese, lo spirituale si separa di nuovo dal temporale, e si vede rinascere ancora una specie di conventicola letteraria. Il pubblico di Stendhal è Balzac, quello di Baudelaire è Barbey d'Aurevilly, e Baudelaire a sua volta diventa il pubblico di Poe. I salotti letterari hanno preso un vago aspetto di circolo chiuso, dove «si parla di letteratura » a mezza voce, con infinito rispetto, e si discute se il musicista tragga dalla sua musica maggior piacere estetico che lo scrittore dai suoi libri: a mano a mano che lo scrittore si allontana dalla vita, l'arte ridiventa sacra. Si è persino istituita una specie di comunione dei santi; si tende la mano attraverso i secoli a Cervantes, a Rabelais, a Dante, ci si integra a quella società monastica: la conventicola dei letterati, anziché essere un organismo concreto e per così dire geografico, diventa un'istituzione artificiosa, un club, i cui membri sono morti, salvo uno, l'ultimo in ordine di data, che rappresenta gli altri sulla terra e riassume in sé tutta la comunità. Questi nuovi credenti, che hanno i loro santi nel passato, hanno anche una vita futura. La separazione fra spirituale e temporale comporta una modificazione profonda dell'idea di gloria; dal tempo di Racine in poi non era stata tanto la rivincita dello scrittore misconosciuto, quanto il prolungarsi naturale del successo in una società che non mutava. Nel XIX secolo funzionava come un meccanismo di compensazione. «Io sarò capito nel 1880», «Io vincerò la mia causa in appello»; queste frasi famose provano che lo scrittore non ha abbandonato l'aspirazione a esercitare una azione diretta e universale nel quadro di una collettività integrata. Ma siccome questa azione non è possibile nel presente, si proietta in un avvenire incerto il mito compensatore di una riconciliazione tra lo scrittore e il suo pubblico. Tutto questo, d'altronde, rimane assai vago: nessuno di questi aspiranti alla gloria si è chiesto in quale specie di società potrebbe trovare il suo compenso; si compiacciono solamente di sognare che i loro pronipoti beneficeranno di un miglioramento interiore, per esser

nati dopo, in un mondo più vecchio. Così Baudelaire, che non si preoccupa delle contraddizioni, medica le ferite dell'orgoglio pensando alla sua fama postuma, quantunque convinto che la società sia entrata in un periodo di decadenza che finirà solo con la scomparsa del genere umano.

Per il momento, dunque, lo scrittore ricorre a un pubblico di specialisti: per quanto riguarda il passato conclude un patto mistico con i grandi morti: per il futuro si consola con il mito della gloria. Non ha trascurato nulla per sottrarsi simbolicamente alla sua classe. Vive come sospeso nell'aria, estraneo al suo secolo, spaesato, maledetto. Tutte le sue finzioni hanno un solo scopo: integrarsi in una società simbolica che sia come un'immagine dell'aristocrazia di vecchio stampo. La psicoanalisi lui familiarità con questi processi di identificazione di cui il pensiero autistico offre numerosi esempi: il malato che, per evadere, ha bisogno della chiave del manicomio, giunge a credere di essere lui quella chiave. Così lo scrittore, che ha bisogno del favore dei potenti per uscire dalla mia classe, finisce per considerarsi l'incarnazione di ogni nobiltà. E siccome questa sarebbe caratterizzata dal parassitismo, sceglierà dunque Come stile di vita l'ostentazione del parassitismo: si farà martire del consumo puro. Non vede - l'abbiamo detto - nessun inconveniente a usare i beni della borghesia, ma a condizione di spenderli, cioè di trasformarli in oggetti improduttivi e inutili: li brucia, in certo qual modo, perché il fuoco purifica tutto. Siccome, d'altra parte, non sempre è ricco e deve pur vivere, si crea una vita strana, prodiga e misera a un tempo, In cui l'imprevidenza voluta è simbolo della folle generosità che gli è preclusa. Al di fuori dell'arte, considera nobili solo tre tipi di occupazione: anzitutto l'amore, perché è una passione inutile e perché le donne nono, come dice Nietzsche, il gioco più pericoloso; poi i viaggi, perché chi viaggia è un testimone perpetuo che passa da una società all'altra senza mai fermarsi da nessuna parte, e perché, consumatore straniero di una collettività laboriosa, è l'immagine stessa del parassitismo; talvolta considera nobile anche la guerra, perché è un immenso spreco di uomini e di beni.

Si ritrova nello scrittore il disprezzo con il quale si consideravano i mestieri nelle società aristocratiche e militari: non gli basta d'essere Inutile come gli uomini di corte dell' ancien régime; vuole poter calpestare il lavoro produttivo, rompere, bruciare, rovinare, imitando la disinvoltura dei grandi signori che, andando a caccia, calpestavano i campi di grano maturo. Coltiva in sé gli impulsi distruttivi di cui ha parlato Baudelaire in *Le Vitrier*. Più tardi amerà soprattutto gli utensili rozzi, guasti o fuori uso, già mezzo riassorbiti dalla natura, divenuti ormai solo caricature dell'utensilità. Spesso considererà anche la propria vita come un utensile da distruggere, rischiandola a ogni occasione e giocando per perdere: alcool, droghe, tutto gli serve. Naturalmente, la perfezione nell'inutile è la bellezza. Dall'« arte per l'arte » al simbolismo, passando per il realismo e i Parnassiani, tutte le scuole sono d'accordo su questo punto: che l'arte è la forma più elevata del puro consumo. Lo scrittore non insegna nulla, non rispecchia nessuna ideologia, si guarda soprattutto dall'essere un moralista: molto prima che Gide lo scrivesse, Flaubert, Gautier, i Goncourt, Renard e Maupassant hanno detto a loro modo che « con i buoni sentimenti si fa della cattiva letteratura ». Per gli uni la letteratura è la soggettività spinta all'assoluto, un fuoco di gioia, dove si torcono i neri sarmenti delle loro sofferenze e dei loro vizi: giacendo sul fondo del mondo come in una segreta, lo superano e lo dissolvono con la loro insoddisfazione, rivelatrice di « altri luoghi ». Credono che il loro cuore sia abbastanza eccezionale, perché la raffigurazione che ne fanno risulti decisamente sterile. Altri si costituiscono a testimoni imparziali della loro epoca; ma non testimoniano per nessuno; levano all'assoluto sia la testimonianza che i testimoni; presentano al cielo vuoto il quadro della società che li circonda. Assorbiti, trasposti, unificati, caduti nell'insidia di uno stile artistico, gli avvenimenti dell'universo sono neutralizzati e, per così dire, messi fra parentesi: il realismo è una epoché. La verità impossibile si ricongiunge qui con l'inumana Bellezza « bella come un sogno di pietra ». Né l'autore finché scrive né il lettore finché legge sono più di questo mondo. Si sono trasformati in puro sguardo; considerano

l'uomo dal di fuori, si sforzano di assumere su di lui il punto di vista di Dio o, se si vuole, del vuoto assoluto. Ma, dopo tutto, io posso ancora riconoscermi nella descrizione che il più puro dei lirici fa dei suoi caratteri particolari; e se il romanzo sperimentale imita la scienza perché non utilizzarlo come si fa della scienza, perché non tener conto delle sue possibili applicazioni sociali? Gli estremisti si augurano, per terrore della schiavitù, che le loro opere non riescano nemmeno a illuminare il lettore sul proprio cuore; si rifiutano di comunicare ad altri la loro esperienza. Al limite, l'opera sarebbe libera solo se del tutto inumana. E alla fine c'è la speranza di una creazione assoluta, quintessenza del lusso e della prodigalità, inutilizzabile in questo mondo, perché non fa parte del mondo e non si richiama a nulla: l'immaginazione è concepita come facoltà illimitata di negare il reale, e l'oggetto d'arte si edifica sul crollo dell'universo. Come nell'artificiosità esasperata di Des Esseintes, nella sregolatezza sistematica dei sensi e infine nella distruzione voluta del linguaggio. Oppure nel silenzio: quel silenzio di ghiaccio che è l'opera di Mallarmé, o quello di Monsieur Teste, per il quale ogni comunicazione è impura.

Il limite estremo di questa letteratura brillante e nefasta è il nulla, limite estremo ed essenza profonda, perché il nuovo spirituale non ha nulla di positivo: è negazione pura e semplice del temporale. Nel Medioevo il temporale è l'Inessenziale in rapporto alla Spiritualità. Nel XIX secolo avviene il contrario: il Temporale viene per primo, e lo spirituale è il parassita inessenziale che lo rode e tenta di distruggerlo. Si vuole negare il mondo o corroderlo, negarlo corrodendolo. Flaubert scrive per liberarsi degli uomini e delle cose; la sua frase aggira l'oggetto, lo afferra, lo immobilizza, gli spezza le reni, si chiude su di lui, si muta in pietra e si pietrifica con lui. È un'entità cieca e sorda, senza arterie, senza un soffio di vita; un silenzio profondo la separa dalla frase che segue: cade sempre nel vuoto e trascina la sua preda nella caduta senza fine. Ogni realtà, una volta descritta, viene cancellata dall'inventario; si passa alla seguente. Il realismo non è altro che questa grande caccia cupa: prima di tutto, vuole tranquillizzarsi. Dove passa, non cresce più

l'erba. Il determinismo del romanzo naturalista spiana la via, sostituisce l'azione umana con meccanismi a senso unico. Il suo tema è uno solo: la lenta disgregazione di un uomo, di un'iniziativa, di una famiglia, di una società: bisogna ritornare a zero; si prende la natura in stato di squilibrio produttivo e si cancella questo squilibrio per ritornare a un equilibrio di morte con l'annullamento delle forze in atto. Quando descrive, per caso, il successo di un ambizioso, lo fa solo in apparenza. Bel Ami non prende d'assalto le trincee della borghesia, è un diavoletto di Cartesio la cui ascesa rivela unicamente il crollo di una società. E quando il simbolismo scopre una stretta parentela fra la bellezza e la morte non fa che rendere esplicito il tema della letteratura di tutto un mezzo secolo. Bellezza del passato perché è passato, bellezza dei giovani che muoiono e dei fiori che appassiscono, bellezza di tutte le erosioni e di tutte le rovine, suprema dignità del consumo, della malattia che mina, dell'amore che divora, dell'arte che uccide: la morte è ovunque, davanti, dietro a noi, persino nel sole e nei profumi della terra. L'arte di Barrès è una meditazione sulla morte: una cosa è bella quando è «consumabile», cioè se muore quando se ne gode. La struttura temporale più adatta a questi giochi da principi è l'istante. Perché passa e perché è, in sé, l'immagine dell'eternità e la negazione del tempo umano, il tempo a tre dimensioni del lavoro e della storia. Ci vuole molto tempo per costruire, mentre basta un istante solo per buttare giù tutto. Quando si considera sotto questa prospettiva l'opera di Gide non si può fare a meno di scoprirvi un'etica strettamente riservata allo scrittore-consumatore. Che cosa è il suo atto gratuito se non il risultato di un secolo di commedia borghese e l'imperativo dell'autore-gentiluomo? È significativo che gli esempi siano tutti ripresi dal repertorio della consumazione. Filottete regala il suo arco, il milionario dilapida i suoi biglietti di banca, Bernard ruba, Lafcadio uccide, Ménélique vende i suoi mobili. Questo movimento distruttivo andrà fino alle sue conseguenze estreme: «L'atto surrealista più puro» scriverà Breton vent'anni dopo «consiste nello scendere, impugnando il revolver, nella strada e tirare a caso, finché ci sono colpi, sulla folla.» È l'ultimo termine di

un lungo processo dialettico. Nel XVIII secolo la letteratura era negazione; sotto il regno della borghesia passa allo stato di Negazione assoluta e, ipostatizzata, diventa un processo multicolore e cangiante di annientamento. « Il surrealismo non si interessa a fare un gran conto... di tutto quanto non abbia per fine l'annientamento dell'essere in un interno brillante e cieco che non sia né l'anima del ghiaccio né quella del fuoco» scrive ancora Breton. Al limite, alla letteratura non resta che confutarsi da sola. E lo fa, in nome del surrealismo. Per settantanni interi, si è scritto per consumare il mondo: dal 1918 in poi si scrive per consumare la letteratura, si dilapidano le tradizioni letterarie, si sciupano le parole, lanciate l'una contro l'altra perché esplodano. La letteratura, come Negazione assoluta, diviene l'Anti-letteratura, e non è mai stata più letteraria di così. Il cerchio si è chiuso.

Intanto lo scrittore, per imitare la leggerezza sperperatrice dell'aristocrazia di sangue, non si cura d'altro che di stabilire la sua irresponsabilità. Ha cominciato con l'avanzare i diritti del genio che sostituiscono il diritto divino della monarchia assoluta. Poiché la Bellezza è il lusso spinto all'estremo, poiché è un rogo di fiamme fredde che illumina e consuma ogni cosa e si nutre di tutte le forme dell'usura e della distruzione, in particolare della sofferenza e della morte, gl'artista, che è il suo sacerdote, ha il diritto di esigere in suo nome e di provocare, se è necessario, l'infedeltà del suo prossimo. Quanto a lui, da tempo arde, da tempo è ridotto in cenere; occorrono altre vittime per alimentare la fiamma; donne soprattutto, che lo faranno soffrire, e lui le ripagherà poi della stessa moneta: desidera portare dolore a tutto quanto lo circonda. E se non ha il mezzo di provocare le catastrofi, si accontenterà di accettare le offerte. Ammiratori e ammiratrici sono là perché egli accenda i loro cuori o spenda il loro denaro senza gratitudine e senza rimorso. Maurice Sachs riferisce che il suo nonno materno, che aveva per Anatole France un'ammirazione fanatica, spese una fortuna per arredare la villa Sa'id. Quando morì, France pronunciò questo elogio funebre: «Peccato! Era tanto decorativo!» Prendendo denaro dai borghesi, lo scrittore esercita il suo sacerdozio perché storna una

parte della ricchezza per annientarla in fumo. E nello stesso tempo si pone al di sopra di qualsiasi responsabilità: di fronte a chi dovrebbe essere responsabile? E in nome di che cosa? Se la sua opera mirasse a costruire si potrebbe chiedergliene conto. Ma, poiché si afferma come distruzione pura, sfugge a qualunque giudizio. Tutto ciò rimane, alla fine del secolo, piuttosto confuso e contraddittorio. Ma quando la letteratura diventerà, con il surrealismo, istigazione all'assassinio, si vedrà lo scrittore, per una concatenazione paradossale ma logica, porre esplicitamente il principio della sua assoluta irresponsabilità. A dire il vero non ne indica chiaramente le ragioni e si rifugia nel folto intrico della scrittura automatica. Ma i motivi sono evidenti: un'aristocrazia parassitaria di puro consumo, la cui funzione è di bruciare senza pause i beni di una società che lavora e produce, non può essere sottoposta al giudizio della collettività che va distruggendo. Ma siccome la distruzione sistematica non va mai oltre lo scandalo, ciò significa in fondo che lo scrittore considera come suo principale dovere provocare lo scandalo, e come suo diritto incontestabile sfuggirne le conseguenze.

La borghesia lascia fare; sorride di queste stramberie. Non le importa che lo scrittore la disprezzi; è un disprezzo che non andrà molto lontano, perché sa di essere il suo solo pubblico; solo a lei parla, a lei fa le sue confidenze; questo, in certo qual modo, è il legame che li unisce. Anche se allo scrittore riuscisse di farsi ascoltare dal popolo, quali probabilità avrebbe di eccitare il malcontento delle masse dimostrando loro che la borghesia pensa in modo basso? Non è probabile che una dottrina dell'assoluto consumo possa sedurre le masse lavoratrici. Quanto al resto, la borghesia sa bene che lo scrittore ha preso dentro di sé le sue decisioni; ha bisogno di lei per giustificare la sua estetica di opposizione e di rancore; da lei riceve i beni che consuma; vuole che l'ordine sociale si mantenga per potersi sentire straniero in patria; è un ribelle, insomma, non un rivoluzionario. E i ribelli sono fatti proprio per la borghesia. In un certo senso, anzi, ne diventa complice; è meglio tenere a freno le forze della negazione in un vano

estetismo, in una ribellione senza risultati; libere, potrebbero porsi al servizio delle classi oppresse. E poi i lettori borghesi intendono a modo loro quello che lo scrittore chiama la gratuità della sua opera; che per lui è l'essenza stessa della spiritualità e la manifestazione eroica della sua rottura con il temporale; per i borghesi, invece, un lavoro disinteressato è fondamentalmente innocuo, è un divertimento. Preferiscono certo la letteratura di Bordeaux, di Bourget, ma non si dispiacciono poi troppo di leggere anche libri inutili che distraggono lo spirito dalle preoccupazioni serie e gli danno la ricreazione di cui ha bisogno per ritrovarsi. Così, pur riconoscendo che l'opera d'arte non può servire a niente, il pubblico borghese trova ancora il mezzo per utilizzarla. Il successo dello scrittore si basa su questo malinteso: siccome gode di essere misconosciuto, è normale che i suoi lettori lo misconoscano. Poiché la letteratura, in mano sua, è diventata una negazione astratta che si nutre di se stessa, deve aspettarsi che loro sorridano dei suoi insulti più vivaci, dicendo: «È solamente letteratura». E poiché la letteratura è pura confutazione della serietà, deve rassegnarsi a che i lettori si rifiutino per principio di prenderlo sul serio. I quali lettori, poi, si ritrovano, sia pure con scandalo e senza rendersene ben conto, nelle opere più «nichiliste» dell'epoca, perché lo scrittore, anche se fa di tutto per nascondersi chi sono i suoi lettori, non sfuggirà mai completamente alla loro insidiosa influenza. Borghese che ha vergogna di sé, che scrive per i borghesi, senza confessarselo, può ben lanciare le idee più folli; le idee spesso sono puramente bolle che si formano alla superficie dello spirito. Ma la sua tecnica lo tradisce: siccome non la sorveglia con lo stesso zelo questa finisce per esprimere una scelta più profonda e più sincera, un'oscura metafisica, una relazione autentica con la società contemporanea. Qualunque sia il suo cinismo, qualunque sia l'amarezza dell'argomento scelto, la tecnica del romanzo nel XIX secolo offre al pubblico francese un'immagine rassicurante della borghesia. A dire il vero, i nostri autori l'hanno ereditata, ma è merito loro averla perfezionata. La sua apparizione, che risale alla fine del Medioevo, ha coinciso con la prima mediazione riflessa che ha permesso al

romanzieri di prendere conoscenza della sua arte. Da principio lo scrittore raccontava senza mettersi a nudo né meditare sulla sua funzione, perché i soggetti dei suoi racconti erano quasi tutti di natura folcloristica e comunque collettiva e lui si limitava a tradurli in un'opera; il carattere sociale dell'argomento su cui lavorava, come il fatto che questo esistesse prima ancora che lui se ne occupasse, gli conferivano una funzione da intermediario e bastavano a giustificarlo; lo scrittore era l'uomo che sapeva le storie più belle e che invece di raccontarle oralmente, le metteva per iscritto; inventava poco, limava molto, era insomma lo storico dell'immaginazione. Quando cominciò a inventare le finzioni che pubblicava, si vide, scopri la sua solitudine quasi colpevole e a un tempo la gratuità ingiustificabile, la soggettività della creazione letteraria. Per dissimularla agli occhi di tutti e ai suoi propri, per fondare il suo diritto di scrivere, volle dare alle sue invenzioni l'apparenza della verità. Non potendo conservare ai suoi racconti l'opacità quasi materiale che li caratterizzava quando emanavano dall'immaginazione collettiva, ha perlomeno finto che non provenissero da lui, e ha voluto farli apparire come ricordi. Perciò si è fatto rappresentare nelle sue opere da un narratore della tradizione orale e ha introdotto un uditorio fittizio che rappresentava il pubblico reale. Come i personaggi del Decamerone, che il temporaneo isolamento assimila in modo curioso alla situazione dei letterati e che, di volta in volta, fungono da narratori, da ascoltatori e da critici. Così, dopo il tempo del realismo obiettivo e metafisico, quando le parole del racconto erano scambiate per le cose stesse che definivano e la sostanza del racconto era l'universo, è venuto il tempo dell'idealismo letterario, quando la parola esiste solo sulla bocca di chi parla o sotto la penna di chi scrive e rimanda per essenza a un narratore di cui attesta la presenza; qui la sostanza del racconto è la soggettività che percepisce e pensa l'universo, e il romanziero, anziché mettere il lettore in diretto contatto con l'oggetto, è diventato cosciente della sua funzione di mediatore e incarna la mediazione in un recitante fittizio. Da allora la storia che si consegna al pubblico ha come caratteristica principale di essere

già pensata, cioè classificata, ordinata, ripulita, chiarita, o piuttosto di darsi esclusivamente per il tramite dei pensieri che si formano retrospettivamente su di lei. Per questo, mentre il tempo dell'epopea, che è d'origine collettiva, è spesso il presente, quello del romanzo è quasi sempre il passato. Da Boccaccio a Cervantes e poi ai romanzi francesi del XVII e del XVIII secolo il procedimento si complica, come in un mobile a cassetti, perché il romanzo raccoglie lungo la strada, e incorpora, la satira, la favola, il ritratto:¹⁵ il romanziere appare al primo capitolo, dà l'annuncio, interpella i lettori, li ammonisce, li rassicura sulla veracità della storia costituendo quella che chiamerei la soggettività prima. Poi, lungo la strada, intervengono i personaggi secondari, che il primo narratore ha incontrato e che interrompono lo svolgersi dell'intreccio per raccontare le loro disgrazie; e queste sono le soggettività seconde, sorrette e ricostituite dalla soggettività prima; tanto che certe storie sono ripensate e intellettualizzate.¹⁶ I lettori non sono mai sorpresi dell'avvenimento; se il narratore se ne è sorpreso quando il fatto è accaduto, non comunica loro la sua sorpresa: gliele partecipa e basta. Quanto al romanziere, siccome è persuaso che la sola realtà della parole è di essere detta, siccome vive in un secolo raffinato, quando esiste ancora l'arte del conversare, introduce nel suo libro i conversatori per giustificare le parole che vi si leggono: ma, poiché raffigura con le parole i personaggi, la cui funzione è di parlare, non sfugge al circolo vizioso.¹⁷ Certo, gli autori del XIX secolo hanno indirizzato il loro sforzo sulla narrazione dell'avvenimento, hanno tentato di restituirgli una parte della sua freschezza e della sua violenza, ma per lo più hanno ripreso la tecnica idealistica che rispondeva perfettamente all'idealismo borghese. Autori diversi come Barbey d'Aurevilly e Fromentin la usano costantemente. In Dominique, per esempio, si trova una soggettività prima che si appoggia su una soggettività seconda, ed è quest'ultima che fa il racconto. Il procedimento è, più che in altri, evidente in Maupassant. La struttura delle sue novelle è quasi fissa: prima ci si presenta l'uditorio, in generale una società brillante e mondana, che si è riunita in un salotto alla fine di un pranzo. È la notte, che annulla

tutto: fatiche e passioni. Gli oppressi dormono, i ribelli anche; il mondo è come sepolto e la storia riprende fiato. Resta, in un cerchio di luce avvolto dal nulla, questa élite che veglia, tutta immersa nel suo cerimoniale. Se fra i suoi membri esistano intrighi, amori, odio, ire, non viene detto e, del resto, i desideri e le collere ora tacciono: questi uomini e queste donne sono occupati a conservare la loro cultura e i loro bei modi e a riconoscersi attraverso il rituale della buona educazione. Rappresentano l'ordine in ciò che ha di più squisito. La calma della notte, il silenzio delle passioni, tutto concorre a simboleggiare la borghesia stabilizzata della fine del secolo, la quale pensa che nulla più le potrà capitare e crede all'eternità dell'organizzazione capitalista. A questo punto viene introdotto il narratore: è un uomo di età, che «ha molto visto, molto vissuto e molto imparato», un professionista dell'esperienza, medico, ufficiale, artista, o Don Giovanni. È giunto a quel punto della vita quando, secondo un mito comodo e rispettoso, l'uomo è libero dalle passioni e considera quelle che ha avute con indulgente lucidità. Il suo cuore è calmo come la notte; dalla storia che racconta, si sente distaccato; se ne ha sofferto, ha trasformato la sofferenza in altrettanto miele; ora ci torna sopra e la considera obiettivamente, cioè *sub specie aeternitatis*. Il turbamento c'è stato, è vero, ma è finito da tempo; i protagonisti sono morti o sposati o si sono consolati. L'avventura è stata un breve disordine, che si è poi annullato. E viene ora raccontata dal punto di vista dell'esperienza e della saggezza e ascoltata dal punto di vista dell'ordine. L'ordine trionfa, l'ordine è ovunque, e contempla un antichissimo disordine annullato, come se l'acqua stagnante di un giorno d'estate conservasse il ricordo delle increspature che l'hanno percorsa. E il turbamento, del resto, c'è mai stato davvero? L'evocazione di un brusco mutamento spaventerebbe quella compagnia borghese. Né il generale né il dottore offrono i loro ricordi allo stato bruto: sono esperienze da cui hanno spremuto il succo, e ci avvertono, quando cominciano a parlare, che la loro storia era una morale. Così la storia è esplicativa: mira a stabilire, in base a un esempio, una legge psicologica, una legge o, come dice Hegel, l'immagine serena del

mutamento. E il mutamento stesso, cioè l'aspetto individuale dell'aneddoto, non è forse un'apparenza? Nella misura in cui lo si spiega si riduce l'intero effetto alla causa intera, l'inopinato al preveduto, il nuovo all'antico. Il narratore compie sull'avvenimento umano quell'opera che, secondo il Meyerson, lo scienziato del XIX secolo ha compiuto sul fatto scientifico: riduce il diverso all'identico. E se ogni tanto, per malizia, vuol conservare alla sua storia un andamento un po' inquietante, dosa con cura l'irriducibilità del cambiamento, come nelle novelle fantastiche dove, dietro l'inesplicabile, l'autore lascia sospettare tutto un ordine causale, che ripristinerebbe la razionalità nell'universo. Così per il romanziere, che proviene da questa società stabilizzata, il cambiamento è un non-essere, come per Parmenide, o com'è il Male per Claudel. Ma anche se esistesse, non sarebbe che il turbamento individuale di un'anima disadattata. Non si tratta di studiare in un sistema in movimento - la società, l'universo - i movimenti relativi di sistemi parziali, ma di considerare dal punto di vista della quiete assoluta il movimento assoluto di un sistema parziale relativamente isolato: cioè si dispone di punti di riferimento assoluti per determinarlo e lo si conosce quindi nella sua verità assoluta. In una società ordinata che medita sulla propria eternità e la celebra con dei riti, un uomo evoca il fantasma di un passato disordine, lo fa brillare, lo riveste di grazie antiche e, proprio quando comincia a diventare inquietante, lo dissolve con un colpo di bacchetta magica, e gli sostituisce la gerarchia eterna delle cause e delle leggi. Si riconosce in questa sorta di mago che si è liberato della storia e della vita comprendendole, e che si eleva con le sue conoscenze e la sua esperienza al di sopra del suo uditorio, l'aristocratico di sorvolo, del quale parlavamo prima.¹⁸

Ci siamo dilungati sul procedimento narrativo usato da Maupassant perché costituisce la tecnica-base per tutti i romanziere francesi della sua generazione, di quella immediatamente precedente e di quelle che seguiranno. Il narratore interno c'è sempre. Può ridursi a un'astrazione, spesso anzi non è esplicitamente indicato, ma in ogni modo noi cogliamo

l'avvenimento attraverso la sua soggettività. Quando non compare affatto, non è che sia stato soppresso come uno strumento inutile: è diventato la personalità seconda dell'autore. Il quale, davanti alla pagina bianca, vede le sue fantasie trasformarsi in esperienze, non scrive più per impulso, ma sotto dettatura dell'uomo maturo, dai sensi soddisfatti, che fu testimone delle circostanze riferite. Daudet, per esempio, è visibilmente posseduto dallo spirito di un narratore da salotto, che comunica al suo stile le caratteristiche e l'amabile noncuranza della conversazione mondana, che esclama, ironizza, interroga, interpella l'uditorio: «Ah, come era deluso Tartarin! E sapete perché? Non lo credereste...» Perfino gli scrittori realisti, che vogliono essere gli storici obiettivi del loro tempo, conservano lo schema astratto del metodo; i loro romanzi, cioè, hanno in comune un ambiente, una trama che non è la soggettività individuale e storica del romanziere, ma quella, ideale e universale, dell'uomo d'esperienza. Anzitutto il racconto è narrato al passato: passato di prammatica per creare un distacco fra gli avvenimenti e il pubblico, passato soggettivo equivalente alle memorie del narratore, passato sociale poiché l'aneddoto non appartiene alla storia non ancora conclusa, che si viene facendo, ma alla storia già fatta. Se è vero, come pretende Janet, che il ricordo si distingue dall'affiorare inconscio del passato, in quanto questo riproduce l'avvenimento nella sua vera durata mentre quello, infinitamente riducibile, può essere raccontato in una frase o in un volume secondo le necessità, si può ben dire che i romanzi di questa specie, con le loro brusche contrazioni di tempo seguite da lunghe distensioni, sono veri e propri ricordi. Il narratore, ora si attarda a descrivere un attimo decisivo, ora salta a piè pari parecchi anni: «Tre anni passarono, tre anni di cupa sofferenza...» Si concede anche di illuminare il presente dei suoi personaggi alla luce del loro futuro: «Non sospettavano allora che quel breve incontro avrebbe avuto funeste conseguenze» e, dal suo punto di vista, non ha torto, perché questo presente e questo futuro sono tutti e due passati, perché il tempo della memoria ha perduto la sua irreversibilità e lo si può percorrere dalla fine al principio come dal principio alla fine. Del resto i ricordi che

ci offre, già ripensati e elaborati, comportano un insegnamento immediatamente assimilabile; i sentimenti e gli atti sono spesso presentati come esempi tipici delle leggi del cuore: «Daniele, come tutti i giovani...», «Eva era donna in questo, che...», «Mercier aveva questo vizio, frequente nei burocrati...»; siccome le leggi non possono essere dedotte a priori né colte dall'intuizione né fondate su un'esperienza scientifica e suscettibile d'essere riprodotta universalmente, rimandano il lettore alla soggettività che ha dedotto queste regole dalle circostanze di una vita movimentata. In questo senso si può dire che la maggior parte dei romanzi francesi sotto la Terza Repubblica, qualunque sia l'età del loro autore, e tanto più vivamente quanto più questa età è giovanile, aspirano all'onore d'essere stati scritti da quinquagenari.

Durante tutto questo periodo, che si prolunga per parecchie generazioni, l'aneddoto è raccontato dal punto di vista dell'assoluto, cioè dell'ordine: è un mutamento locale in un sistema in riposo; né l'autore né il lettore corrono rischi, né hanno da temere sorprese: l'avvenimento è passato, catalogato, compreso. In una società stabilizzata, che non ha ancora coscienza dei pericoli che la minacciano, che dispone di una morale, di una scala di valori e di un sistema di spiegazioni atte a riassorbire in un ordine costituito i mutamenti locali, che si è persuasa di trovarsi oltre la Storicità e che nulla di importante potrà più accadere, in una Francia borghese, coltivata fino all'ultima zolla, divisa a scacchiera da mura secolari, irrigidita nei suoi metodi industriali e sonnacchiarne sulle glorie della sua Rivoluzione, non è concepibile alcun'altra tecnica di romanzo; i nuovi procedimenti che s'è cercato di acclimatare hanno riportato solo un successo di curiosità, e sono stati effimeri: non erano desiderati né dagli autori né dai lettori né dalla struttura della collettività né dai suoi miti.¹⁹

Così, poiché le lettere, normalmente, rappresentano nella società una funzione integrata e militante, la società borghese alla fine del secolo XIX offre questo spettacolo senza precedenti: una collettività laboriosa e stretta attorno alla bandiera della produzione, di dove

emana una letteratura che, anziché rifletterla, non le parla mai di quanto la interessa, prende posizione contro la sua ideologia, assimila il Bello all'improduttivo, rifiuta di lasciarsi integrare, non desidera nemmeno di essere letta, eppure, nonostante la sua posizione di rivolta, rispecchia ancora nelle sue strutture più profonde e nel suo «stile» le classi dirigenti.

Non si devono perciò biasimare gli autori di questa epoca: hanno fatto quello che hanno potuto, e fra di loro si trovano alcuni dei nostri scrittori più grandi e più puri. Poi, siccome ogni condotta umana ci svela un aspetto dell'universo, il loro atteggiamento ci ha arricchiti loro malgrado, rivelandoci la gratuità come una delle dimensioni infinite del mondo e uno scopo possibile dell'attività umana. E siccome sono stati degli artisti, la loro opera rivela un appello disperato alla libertà di quel lettore che in apparenza disprezzano. È una letteratura che ha spinto la confutazione fino all'estremo, fino a confutare se stessa: ci ha fatto intravedere un oscuro silenzio oltre il massacro delle parole, e al di là della sua serietà, il cielo vuoto e nudo delle equivalenze. È un invito a emergere dal nulla distruggendo tutti i miti e le tavole di valori; rivela nell'uomo, invece dell'intimo rapporto con la trascendenza divida, una relazione stretta e segreta con il Nulla: è la letteratura dell'adolescenza, dell'età in cui, ancora sovvenzionato e nutrito dai genitori, il giovane, inutile e senza responsabilità, sperpera il denaro della famiglia, giudica il proprio padre e assiste al crollo di quell'universo di serietà che aveva protetto la sua infanzia. Se si considera la festa, come ha dimostrato Caillois un momento negativo, quando la collettività consuma i beni che ha accumulati, viola le leggi della sua morale, spende per il piacere di spendere, distrugge per la gioia di distruggere, si vedrà che la letteratura del XIX secolo appare, ai margini di una società laboriosa che aveva la mistica del risparmio, come una grande festa sontuosa e mortale, un invito ad ardere in un'immortalità splendida, nel rogo delle passioni, fino a morire. Se dico che ha trovato il suo coronamento tardivo e la sua fine nel surrealismo trockizzante si capirà meglio la funzione che aveva assunto in una società troppo chiusa: era una valvola di

sicurezza. Dopotutto, dalla festa continua alla Rivoluzione permanente il passo è breve.

Tuttavia il XIX secolo è stato per lo scrittore il tempo dell'errore e della decadenza. Se avesse accettato il declassamento in basso e dato un contenuto alla sua arte, avrebbe continuato con altri mezzi e su un altro piano l'iniziativa dei suoi predecessori. Avrebbe contribuito a far passare la letteratura dalla negazione e dall'astrazione alla costruzione concreta; pur conservandole quell'autonomia che il XVIII secolo le aveva conquistata e che non era più possibile ritoglierle, l'avrebbe reintegrata di nuovo nella società. Mettendo in luce e appoggiando le rivendicazioni del proletariato, lo scrittore avrebbe approfondito l'essenza dell'arte dello scrivere e afferrato la coincidenza che esiste, non solo fra la libertà formale del pensiero e la democrazia politica, ma anche fra l'obbligo morale di scegliere l'uomo come tema permanente di meditazione e la democrazia sociale; il suo stile avrebbe ritrovato una tensione interiore perché si sarebbe diretto a un pubblico diviso. Cercando di destare la coscienza dei lavoratori e ponendo i borghesi di fronte alle loro ingiustizie, le sue opere avrebbero rispecchiato il mondo intero; avrebbe imparato a distinguere la generosità, fonte originaria dell'opera d'arte, appello incondizionato al lettore, dalla prodigalità, che ne è la caricatura; avrebbe abbandonato l'interpretazione analitica e psicologica della «natura umana» per l'apprezzamento sintetico delle condizioni. Era certo un'impresa difficile, forse impossibile, ma l'aveva presa per un verso sbagliato. Non bisognava adoperarsi con uno sforzo vano per sfuggire a ogni determinazione di classe, e neppure «chinarsi» sul proletariato, ma considerarsi un borghese al bando della sua classe, unito alle masse oppresse da una solidarietà d'interessi. La ricchezza dei mezzi d'espressione da lui scoperti non deve farci dimenticare che ha tradito la letteratura. Ma la sua responsabilità è ancora più grande: se gli autori si fossero fatti ascoltare dalle classi popolari, forse la divergenza dei loro punti di vista e la diversità dei loro scritti avrebbero contribuito a produrre nelle masse quello che giustamente si chiama un movimento di idee, cioè un'ideologia aperta, antinomica, dialettica. Non c'è dubbio

alcuno che il marxismo avrebbe trionfato, ma si sarebbe colorito di mille sfumature, avrebbe dovuto assorbire dottrine rivali, digerirle e rimanere aperto. Si sa invece che cos'è avvenuto: si sono create due ideologie rivoluzionarie invece di cento: i Proudhoniani, in maggioranza all'Internazionale operaia prima del '70, schiacciati poi dall'insuccesso della Comune, e il marxismo, vittorioso sul suo avversario, non in forza della negazione hegeliana che conserva superando, ma perché forze esterne avevano puramente e semplicemente soppresso uno dei termini dell'antinomia. È difficile dire quanto questo trionfo senza gloria sia costato al marxismo: senza contraddittori, ha perduto la sua vitalità. Se fosse stato il più forte, eternamente combattuto, e teso nello sforzo di trasformarsi per vincere e sottrarre le armi agli avversari, si sarebbe identificato con lo spirito; rimasto solo, è diventato una Chiesa, mentre gli scrittori-gentiluomini, così lontani da lui, diventavano i custodi di una spiritualità astratta.

Naturalmente so bene che tutte queste analisi sono parziali e confutabili. Le eccezioni abbondano, e io le conosco; ma per tenerne conto, dovrei scrivere un grosso volume'; ho dovuto invece procedere in fretta. Ma soprattutto bisogna capire lo spirito con cui ho intrapreso questo lavoro: se si volesse considerarlo un tentativo, anche superficiale, di spiegazione sociologica, perderebbe qualsiasi significato. Come secondo Spinoza l'idea di un segmento di retta che ruota intorno a uno dei suoi estremi rimane astratta e falsa, se la si considera al di fuori dell'idea sintetica, concreta e definita di circonferenza che la contiene, la completa e la giustifica, così queste mie considerazioni rimangono arbitrarie se non si inquadrano nella prospettiva di un'opera d'arte, cioè di un appello libero e incondizionato a una libertà. Non si può scrivere senza pubblico e senza mito: senza un certo pubblico formato dalle circostanze storiche e senza un certo mito della letteratura che dipende in larghissima misura dalle richieste di quel pubblico. L'autore, insomma, è «in situazione», come tutti gli altri uomini. Ma i suoi scritti, come qualsiasi atto umano, racchiudono e insieme precisano e superano la situazione, la spiegano anche e la fondano, come l'idea

del cerchio spiega e fonda quella della rotazione di un segmento. L'essere situata, è una caratteristica essenziale della libertà. Descrivere la situazione non vuol dire attentare alla libertà. L'ideologia giansenista, la legge delle tre unità, le regole della prosodia francese, non sono l'arte; nei confronti dell'arte sono anzi un puro nulla, poiché, combinandole insieme, non si potrebbe mai produrre una buona tragedia, una buona scena e neppure un buon verso. Ma Racine deve inventare la sua arte assumendole come punto di partenza; non piegandovisi, come scioccamente è stato detto, e neppure traendone limitazioni e costrizioni necessarie, ma anzi reinventandole, conferendo una funzione nuova e propriamente raciniana alla divisione in atti, alla cesura, alla rima, alla morale di Port-Royal, in modo che risulta impossibile decidere se abbia fuso il suo tema in uno stampo impostogli dall'epoca o se abbia davvero scelto quella tecnica perché il suo tema la richiedeva. Per capire quello che Fedra non poteva essere, bisogna fare ricorso a tutta l'antropologia. Per comprendere quello che è, basta leggere o ascoltare, cioè diventare libertà pura e concedere generosamente la propria fiducia a un'altra generosità. Gli esempi che abbiamo scelto ci sono serviti solo a situare, in epoche diverse, la libertà dello scrittore, a chiarire, entro i limiti delle domande che gli vengono poste, i limiti del suo appello, a mostrare, con l'immagine che il pubblico si fa della sua funzione, i limiti necessari dell'idea che egli inventa di letteratura. E, se è vero che l'essenza dell'opera letteraria è la libertà che si scopre e vuole essere un appello alla libertà degli altri uomini, è anche vero che le diverse forme dell'oppressione, impedendo agli uomini di accorgersi che erano liberi, hanno dissimulato questa essenza, tutta o in parte, agli autori. Così le opinioni che questi si formano del loro mestiere sono necessariamente mutilate, nascondono sempre qualche verità; ma una verità parziale e isolata diventa un errore se ci si limita a scoprirla, e il movimento sociale permette di concepire le fluttuazioni dell'idea letteraria anche se ogni singola opera supera in qualche modo tutte le concezioni che si possono avere dell'arte, in quanto è sempre, in un certo senso, incondizionata, viene dal nulla e

tiene il mondo sospeso nel nulla. Siccome, inoltre, le nostre considerazioni ci hanno permesso di intravedere una specie di dialettica dell'idea di letteratura, si può, senza pretendere affatto di fare una storia delle belle lettere, ricostruire il movimento di questa dialettica negli ultimi secoli per scoprire infine, anche solo come ideale, l'essenza pura dell'opera letteraria e, insieme, il tipo di pubblico - cioè la società - che questa esige.

Direi che la letteratura di una determinata epoca è alienata quando non è giunta alla coscienza esplicita della sua autonomia e si sottomette a un potere temporale o a un'ideologia, cioè quando si considera da sé come un mezzo e non come un fine incondizionato. Non c'è dubbio, in questo caso, che le opere, prese una per una, superano questa servitù e che ognuna racchiude un'esigenza incondizionata: ma solo implicitamente. Direi che una letteratura è astratta quando non ha ancora acquisito una visuale completa della sua essenza, quando si è limitata a porre il principio dell'autonomia formale e considera indifferente la scelta dell'argomento dell'opera. Da questo punto di vista il XII secolo ci offre l'immagine di una letteratura concreta e alienata. Concreta, perché contenuto e forma si confondono; s'impara a scrivere, solo per scrivere su Dio; il libro è lo specchio del mondo in quanto il mondo è opera Sua: è creazione inessenziale ai margini di una Creazione superiore; è lode, palma, offerta, puro riflesso. Nello stesso tempo la letteratura cade nell'alienazione; cioè, siccome in ogni caso è riflessiva del corpo sociale, rimane allo stadio di riflessività non riflessa, si fa mediatrice dell'universo cattolico, ma per il letterato è ancora l'immediato: recupera il mondo, ma perde se stessa.

Ma siccome l'idea riflessiva deve necessariamente riflettersi, se non vuole annullarsi con tutto l'universo riflesso, i tre esempi che abbiamo esaminato in seguito ci hanno rivelato l'esistenza di un movimento di recupero che la letteratura fa di se stessa, cioè di un passaggio dallo stato di riflessione irriflessa e immediata a quello di mediazione riflessa. Concreta e alienata in un primo tempo, si libera poi, negandosi, e cade nell'astrazione; più precisamente diventa, nel XVIII secolo, la negazione astratta, prima di divenire, verso la fine

del XIX secolo e all'inizio del XX, la negazione assoluta. Alla fine di questa evoluzione, ha rotto tutti i legami con la società: non ha nemmeno più un pubblico. «Tutti sanno» dice Paulhan «che esistono oggi due letterature: quella cattiva, che è del tutto illeggibile (ma la si legge molto), e quella buona, che nessuno legge.» Ma anche questo è un progresso: al termine di un simile isolamento altero, del rifiuto sprezzante di qualsiasi efficacia, c'è l'autodistruzione della letteratura; prima quel terribile «è solamente letteratura», poi quel fenomeno letterario che, sempre Paulhan, chiama terrorismo, che nasce press'a poco insieme all'idea di gratuità parassitaria, e come sua antitesi, fenomeno che progredisce per tutto il XIX secolo stringendo con quella legami irrazionali, per raggiungere il culmine poco avanti la prima grande guerra. Nel terrorismo, o piuttosto nel complesso terroristico - perché è un vero nodo di vipere - si potrebbero distinguere: 1) un disgusto così profondo del segno in quanto tale, da indurre a preferire comunque la cosa significata alla parola, l'atto alla parola, la parola considerata come oggetto alla parola- significato, cioè, in "fondo, la poesia alla prosa, il disordine spontaneo alla composizione; 2) uno sforzo per ridurre la letteratura a un'espressione, fra le tante, della vita, invece di sacrificare la vita alla letteratura; 3) una crisi della coscienza morale dello scrittore, cioè il doloroso sfacelo del parassitismo. Così, senza pensare nemmeno per un momento a perdere la sua autonomia formale, la letteratura diventa negazione del formalismo: si pone quindi la questione del suo contenuto essenziale. Oggi, che abbiamo superato il terrorismo, possiamo servirci della sua esperienza e delle analisi precedenti per fissare i tratti essenziali di una letteratura concreta e libera.

Abbiamo detto che lo scrittore si rivolge per principio a tutti gli uomini. Ma, subito dopo, abbiamo precisato che solo pochi lo leggono. Dal divario fra pubblico ideale e pubblico reale è nata l'idea di universalità astratta. Cioè l'autore postula il perpetuo ricostruirsi in un futuro illimitato del piccolo gruppo di lettori di cui dispone nel presente. La gloria letteraria somiglia stranamente all'eterno ritorno di Nietzsche: è una lotta contro la storia. Nell'una, come

nell'altro, il ricorso all'infinità del tempo tende a compensare l'insuccesso nello spazio (ritorno all'infinito del lettore-gentiluomo per l'autore del XVII secolo, estendersi all'infinito del club degli scrittori e del pubblico di specialisti per quello del XIX secolo). Ma siccome è pacifico che la proiezione nell'avvenire del pubblico reale e presente ha per effetto di perpetuare, almeno nella rappresentazione che se ne fa l'autore, l'esclusione della maggior parte degli uomini, siccome inoltre questo credere in un'infinità di lettori di là da nascere tende a prolungare il pubblico in atto con un pubblico fatto di uomini solo possibili, l'universalità cui mira la gloria è parziale e astratta. E poiché la scelta del pubblico condiziona in una certa misura la scelta dell'argomento, la letteratura che si è fissata la gloria, come scopo e come idea regolatrice, deve rimanere anch'essa astratta. Per universalità concreta va intesa, invece, la totalità degli uomini viventi in una determinata società. Se il pubblico dello scrittore riuscisse un giorno a estendersi tanto da abbracciare questa totalità, non per questo l'eco della sua opera dovrebbe necessariamente limitarsi al tempo presente; ma all'eternità astratta della gloria, sogno impossibile e vano di un assoluto, opporrebbe invece una durata concreta e finita, che potrebbe determinare da sé con la scelta dei suoi argomenti, e che non lo strapperebbe affatto alla storia, ma anzi definirebbe la sua situazione in un determinato tempo sociale. Ogni progetto umano, infatti, delimita una certa zona di futuro nell'ambito del suo stesso programma: se mi metto a seminare, per esempio, proietto davanti a me un anno intero di attesa; se mi sposo, mi proietto davanti la mia intera vita, se mi dò alla politica ipoteco un avvenire che si protrarrà oltre la mia morte. Così è per gli scritti. Fin d'ora, sotto la maschera dell'immortalità consacrata, che si augura per buona educazione, si scoprono pretese molto più modeste e concrete: il *Silence de la Mer* si proponeva di spingere al rifiuto i francesi che il nemico sollecitava a collaborare. La sua efficacia, e quindi il suo pubblico in atto, non potevano andare oltre l'occupazione. I libri di Richard Wright rimarranno vivi finché il problema dei negri non sarà risolto dagli americani. Non è, dunque,

che lo scrittore debba rinunciare a sopravvivere. Al contrario:- e lui che deve decidere; finché agisce vivrà. Dopo verranno i titoli onorifici e il riposo. Oggi, poiché vuole sfuggire alla storia, inizia la sua carriera onorifica all'indomani della sua morte, talvolta anche da vivo.

Il pubblico concreto sarebbe dunque un'immensa domanda femminile, l'attesa di una società intera che lo scrittore dovrebbe cogliere e soddisfare. Solo che il pubblico dovrebbe essere libero di chiedere e lo scrittore di rispondere. I problemi di un gruppo o di una classe, cioè, non dovrebbero mai mettere in ombra quelle degli altri ambienti; altrimenti si ricadrebbe nell'astratto. La letteratura in atto, insomma, può raggiungere la sua piena essenza solo in un società senza classi. Solo così lo scrittore potrebbe sentire che non c'è nessuna differenza, di nessun genere, fra i suoi temi e il suo pubblico. Perché il tema della letteratura è sempre stato l'uomo nel mondo. Ma finché il pubblico virtuale rimane come un mare oscuro attorno alla piccola isola luminosa del pubblico reale, lo scrittore rischia di confondere gli interessi e le preoccupazioni dell'uomo con quelli di un piccolo gruppo privilegiato. Se invece il pubblico si identificasse con l'universale concreto, lo scrittore potrebbe scrivere veramente della totalità degli umani: non dell'uomo astratto di tutte le epoche e per un lettore senza tempo, ma dell'uomo intero della sua epoca e per i suoi contemporanei. Verrebbe così automaticamente superata l'antinomia letteraria della soggettività lirica e della testimonianza obiettiva. Impegnato con i suoi lettori nella stessa avventura, situato come loro in una collettività senza fenditure, lo scrittore, parlando di loro, parlerebbe di sé, e parlando di sé parlerebbe di loro. Nessun orgoglio aristocratico lo spingerebbe più a negare di essere «in situazione»; non cercherebbe più, quindi, di sorvolare sopra il suo tempo per darne testimonianza di fronte all'eternità; ma, essendo la sua situazione universale, interpreterebbe le speranze e la collera di tutti gli uomini e così si esprimerebbe per intero, cioè non come creatura metafisica, alla maniera del chierico medioevale, né come animale psicologico, a somiglianza dei nostri classici, e nemmeno come entità sociale, ma

come una totalità che emerge dal mondo nel vuoto e che racchiude in sé tutte queste strutture nell'unità indissolubile della condizione umana: la letteratura sarebbe veramente antropologica nel senso più completo della parola. In una società come questa è naturale che non ci sarebbe più traccia di separazione fra temporale e spirituale. Come abbiamo visto, infatti, questa divisione corrisponde necessariamente a un'alienazione dell'uomo e dunque anche della letteratura; e le analisi qui compiute ci hanno dimostrato che essa tende sempre a opporre alle masse indifferenziate un pubblico di esperti, o, per lo meno, di dilettanti colti; sia che si appelli al Bello o al Vero, un letterato è sempre dalla parte degli oppressori. Cane da guardia o buffone: sta a lui scegliere. Benda ha scelto lo scettro da giullare, Marcel la cuccia; erano in pieno diritto di farlo, ma se la letteratura un giorno deve poter godere della sua vera essenza, lo scrittore, senza classe, senza conventicole, senza salotti, senza eccesso di onori, senza indegnità, si troverà allo sbaraglio nel mondo, fra gli uomini, e la nozione stessa di conventicola letteraria apparirà inconcepibile. Lo spirituale, del resto, si fonda sempre su un'ideologia, e le ideologie sono libertà mentre si vanno facendo, oppressione quando sono fatte; lo scrittore, raggiunta la piena coscienza di sé, non si porrà più come il garante degli eroi dello spirito, né dovrà più subire quel movimento centrifugo che aveva spinto alcuni dei suoi predecessori ad allontanare il loro sguardo dal mondo per contemplare il firmamento dei valori costituiti: saprà che la sua funzione non consiste nell'adorare lo spirituale, ma nello spiritualizzare. Spiritualizzare, cioè recuperare. E non c'è altro da spiritualizzare, niente altro da recuperare, se non questo mondo vario e concreto con il suo peso, la sua opacità, le sue zone universali e il suo pullulare di aneddoti, e quel Male invincibile che lo rode senza riuscire mai a distruggerlo. Lo scrittore potrà allora recuperarlo in tutta la sua crudezza, trasudante, maleodorante, quotidiano, per presentarlo alle libertà altrui sulla base della sua libertà. La letteratura, nella società senza classi, sarebbe dunque il mondo presente a se stesso, lasciato in sospeso per virtù di un atto libero e offerto al libero giudizio di tutti gli uomini, la coscienza

riflessiva di sé di una società senza classi; per mezzo del libro, i membri di questa società potrebbero fare il punto della situazione in qualsiasi momento, vedere se stessi e la propria situazione.

Ma siccome il ritratto compromette il modello e la semplice rappresentazione è già un invito al cambiamento, siccome l'opera d'arte, presa nella totalità delle sue esigenze, non è semplice descrizione del presente, ma anche giudizio del presente in nome dell'avvenire, siccome infine ogni libro implica un appello, una simile presenza a se stessi è già superamento di sé. L'universo non verrebbe confutato in nome del semplice consumo, ma in nome delle speranze e delle sofferenze di coloro che lo abitano. La letteratura concreta sarà così una sintesi della Negazione, come potere di sottrarsi al dato, e del Progetto come abbozzo di un ordine futuro: sarà la Festa, lo specchio ustorio che brucia tutto quanto vi si riflette e la generosità, cioè la libera invenzione, il dono. Ma perché questi due aspetti complementari della libertà si possano fondere, non basta accordare allo scrittore la libertà di dire tutto: bisogna anche che il suo pubblico abbia la libertà di cambiare tutto, il che significa non solo soppressione delle classi, ma anche abolizione di qualsiasi dittatura, il continuo rinnovamento dei quadri, il rovesciamento senza soste dell'ordine, appena questo accenna a volersi fissare. Insomma: la letteratura è, per essenza, la soggettività di una società in rivoluzione permanente. In una società come questa, l'antinomia della parola e dell'azione sarebbe superata. La letteratura, certo, non è comunque mai assimilabile a un atto: perché non è vero che l'autore agisca sui suoi lettori; si appella solo alla loro libertà e, perché le sue opere abbiano qualche effetto, è necessario che il pubblico le faccia proprie con una decisione incondizionata. Ma in una collettività che continua a esaminarsi, giudicarsi e trasformarsi, l'opera scritta può essere una condizione essenziale dell'azione, cioè il momento della coscienza riflessiva.

Così in una società senza classi, senza dittatura e senza stabilità, la letteratura finirebbe per prendere coscienza di sé; comprenderebbe che forma e contenuto, pubblico e tema sono identici, che la libertà formale di dire e la libertà materiale di fare si

completano, e che si deve usare dell'una per reclamare l'altra; capirebbe che, per meglio manifestare la soggettività della persona, deve esprimere il più profondamente possibile le esigenze collettive, e, reciprocamente, che la sua funzione (- di esprimere l'universale concreto all'universale concreto, e il suo fine è di appellarsi alla libertà degli uomini, perché realizzino e difendano il regno della libertà umana. Beninteso, si tratta di un'utopia: una società simile, noi possiamo concepirla, ma non disponiamo di alcun mezzo pratico per attuarla. È però un'utopia che ci ha permesso di intravedere in quali condizioni l'idea di letteratura si possa manifestare nella sua pienezza e nella sua purezza.

«Temps Modernes», febbraio-luglio 1947 (nn. XVII-XXII)

Note

1. In generale, almeno. La grandezza e l'errore di Klee consistono nel suo tentativo di fare una pittura che sia, insieme, segno e oggetto.

2. Dico «creare», non «imitare», il che basta per ridurre a zero tutto il pathos di Charles Estienne, il quale, evidentemente, non ha capito niente e si accanisce a duellare contro le ombre.

3. È l'esempio citato da Bataille nell'*Expérience intérieure*.

4. Se si vuol conoscere l'origine di questo atteggiamento verso il linguaggio, ecco alcune brevi annotazioni.

Originariamente la poesia crea il mito dell'uomo, mentre il prosatore ne traccia il ritratto. Nella realtà, l'atto umano, imposto dal bisogno, sollecitato dall'utile, è, in un certo senso, un mezzo. Passa inosservato, e conta solo il risultato; quando allungo la mano per prendere la penna ho solo una consapevolezza sfuggente e oscura del mio gesto: è la penna che vedo: così l'uomo è alienato dai suoi fini. La poesia rovescia il rapporto: il mondo e le cose passano nel campo dell'inessenziale, diventano pretesto dell'atto, il quale diventa il fine a se stesso. C'è un vaso, perché la fanciulla faccia un gesto grazioso nel riempirlo; la guerra di Troia si fa perché Ettore e Achille sostengano quell'eroico duello. L'azione, staccata dai suoi fini che dileguano, diventa prodezza o danza. Tuttavia il poeta, prima del XIX secolo, per quanto indifferente al successo dell'impresa, resta d'accordo, nell'insieme, con la società; non usa il linguaggio per lo scopo che la prosa si prefigge, ma gli accorda la stessa fiducia del prosatore.

Dopo l'avvento della società borghese, il poeta si unisce al prosatore nel dichiararla inaccettabile. Deve sempre creare il mito dell'uomo, ma passa dalla magia bianca a quella nera. L'uomo è ancora presentato come il fine assoluto, ma per la riuscita dell'impresa egli sprofonda in una collettività utilitaria. Tutto ciò che si trova sullo sfondo della sua azione, e che consentirà il passaggio al mito, non è dunque più il successo, ma il fallimento che, bloccando come uno schermo la serie infinita dei suoi progetti, lo rende a se stesso, nella sua purezza. Il mondo resta l'inessenziale, ma è presente, adesso, come pretesto alla disfatta. La finalità della cosa è di rinviare l'uomo a se stesso sbarrandogli la strada. Non si tratta, del resto, d'introdurre arbitrariamente la disfatta e la rovina nel flusso del mondo, ma piuttosto di non aver occhi che per loro. L'impresa umana ha due volti: è, al tempo stesso, successo e fallimento. Per poterla pensare, lo schema dialettico è insufficiente: bisogna rendere più agili ancora il nostro vocabolario e gli schemi della nostra ragione. Proverò un giorno o l'altro, a descrivere questa strana realtà, la Storia, che non è né obiettiva né mai completamente soggettiva, dove la dialettica è contestata, penetrata, corrosa da una specie di antidialettica, che tuttavia è ancora dialettica. Ma questo è compito del filosofo: solitamente non si considerano le due facce di Giano; l'uomo d'azione ne vede una e il poeta l'altra. Quando gli strumenti sono infranti, fuori uso, i piani illusori, gli sforzi inutili, il mondo acquista una freschezza puerile e terribile, appare senza punti d'appoggio, senza strade. È reale al massimo, perché è opprimente per l'uomo e, mentre l'azione comunque generalizza, la sconfitta rende alle cose la loro realtà individuale. Ma, per un rovesciamento inatteso, l'insuccesso considerato come fine ultimo è a un tempo confutazione e appropriazione di quell'universo. Confutazione, perché l'uomo è meglio di quanto l'opprime; non contesta più le cose per la loro «mancanza di realtà», come l'ingegnere o il capitano, ma, invece, per la pienezza della loro realtà, a partire dalla sua stessa esistenza di vinto; diventa così il rimorso del mondo. Appropriazione, perché il mondo, non essendo più lo strumento del successo, diventa lo

strumento dell'insuccesso. Eccolo percorso da una oscura finalità, mentre serve il suo coefficiente di avversità, tanto più umano quanto più ostile all'uomo. Lo stesso fallimento si tramuta in salvezza. Non perché ci apre l'accesso a qualche aldilà: ma, di per sé, sconvolge e si trasforma. Per esempio, il linguaggio poetico sorge sulle rovine della prosa. Se è vero che la parola è un tradimento e che la comunicazione è impossibile, allora ogni parola, di per sé, riacquista la propria individualità, diventa strumento della nostra disfatta e ricettatrice dell'incomunicabile. Non che vi sia qualcos'altro da comunicare; ma poiché la comunicazione della prosa è fallita, il senso stesso della parola diventa l'incomunicabile puro. Così il fallimento della comunicazione diventa suggestione dell'incomunicabile; e il progetto di utilizzare le parole, contrastato, fa posto alla pura intuizione disinteressata della parola. Ritroviamo così la descrizione che abbiamo tentato in quest'opera, ma nella prospettiva più generale della valutazione assoluta dell'insuccesso, che mi sembra l'atteggiamento originale della poesia contemporanea. Si noti fra l'altro che questa scelta conferisce al poeta una funzione assai precisa nella collettività: in una società molto integrata o religiosa, il fallimento è mascherato dallo Stato o recuperato dalla Religione; in una società meno integrata e laica, quali sono le nostre democrazie, tocca alla poesia recuperarlo.

La poesia è «chi perde vince». E il poeta autentico sceglie di perdere fino alla morte, pur di vincere. Ripeto che sto parlando della poesia contemporanea. La storia presenta altre forme di poesia. Ma non era nei miei intenti ricostruirne i legami con la nostra. Se dunque si vuole assolutamente parlare dell'impegno del poeta, diciamo che è l'uomo che s'impegna a perdere. È il senso profondo della sfortuna, della maledizione dalla quale si sente da sempre perseguitato e che attribuisce sempre a un intervento esterno, mentre è la sua scelta più profonda, e non la conseguenza, bensì la fonte della sua poesia. Il poeta è sicuro del fallimento totale dell'impresa umana e s'arrabatta per fallire nella sua esistenza personale, allo scopo di testimoniare, attraverso la propria disfatta singola, la disfatta umana in generale. Egli contesta, dunque, come

vedremo; ciò che fa anche il prosatore. Ma la contestazione della prosa è fatta in nome d'un più grande successo, quella della poesia in nome dell'insuccesso nascosto che sta racchiuso in ogni vittoria.

5. Inutile dire che in ogni poesia è presente una certa forma di prosa, cioè di successo; e reciprocamente la prosa più asciutta racchiude sempre un po' di poesia, cioè una certa forma di insuccesso: nessun prosatore, per quanto lucido, comprende totalmente ciò che vuol dire; dice troppo o non abbastanza, ogni frase è una scommessa, un rischio assunto; più si va a tentoni, più la parola diventa singolare; nessuno, come ha dimostrato Valéry, può capire una parola sino in fondo. Così ogni parola è usata simultaneamente per il suo significato chiaro e sociale e per certe risonanze oscure, direi quasi per la sua fisionomia. Al che il lettore è, anch'egli, sensibile. E qui non siamo già più sul terreno della comunicazione concertata, ma su quello della grazia e del caso; i silenzi della prosa sono poetici perché segnano i suoi limiti, ed è per maggior chiarezza che ho considerato i casi estremi della pura prosa e della poesia pura. Non se ne dovrebbe concludere, tuttavia, che si può passare dalla poesia alla prosa attraverso una serie continua di forme intermedie. Se il prosatore vuole accarezzare troppo le parole, l'eidos «prosa» si spezza e cade nell'incoerenza. Se il poeta racconta, spiega o insegna, la poesia diventa prosaica, ed egli ha perduto la partita. Si tratta di strutture complesse, impure ma ben definite.

6. Avviene lo stesso, a livelli diversi, per l'atteggiamento dello spettatore di fronte alle altre opere d'arte (quadri, sinfonie, statue, ecc.).

7. Nella vita pratica ogni mezzo è suscettibile d'esser preso per fine, dal momento che lo si cerca, e ogni fine si rivela in quanto mezzo per raggiungere un altro fine.

8. C'è chi si è ribellato a quest'ultima osservazione. Chiedo dunque che mi si citi un solo buon romanzo il cui dichiarato intento fosse di servire all'oppressione, uno solo che fosse scritto contro gli ebrei, contro i negri, contro gli operai, contro i popoli coloniali. «Se non ce n'è» si dirà «non è una buona ragione perché un giorno non se ne possa scrivere.» Ma confessate allora di essere dei teorici

astratti. Voi, non io. Perché è in nome della vostra concezione astratta dell'arte che affermate la possibilità d'un fatto che non s'è mai prodotto, mentre io mi limito a proporre una spiegazione di un fatto riconosciuto.

9. Étiemble: «Fortunati gli scrittori che muoiono per qualcosa.» «Combat», 24 gennaio 1947.

10. Oggi il suo pubblico è vasto: la sua tiratura arriva fino a centomila copie. Centomila copie vendute significano quattrocentomila lettori: per la Francia, dunque, un abitante su cento.

11. Il famoso «se Dio non esiste, tutto è lecito» di Dostoevskij è la rivelazione terribile che la borghesia si è sforzata di nascondere durante 150 anni del suo regno.

12. È un po' il caso di Jules Vallès, sebbene una generosità innata abbia sempre lottato in lui contro l'amarezza.

13. Non ignoro che gli operai hanno difeso più dei borghesi la democrazia politica contro Luigi Bonaparte, ma lo hanno fatto perché credevano di riuscire a realizzare con essa delle riforme di struttura.

14. Spesso mi hanno rimproverato di essere ingiusto con Flaubert e non posso quindi resistere al desiderio di citare le frasi seguenti, che chiunque può ritrovare nell'Epistolario:

«Il neo-cattolicesimo da una parte e il socialismo dall'altra hanno abbrutito la Francia. Tutto si muove, si agita fra l'Immacolata Concezione e le gavette degli operai» (1866).

«Il primo rimedio sarebbe di farla finita con il suffragio universale, che è la vergogna dello spirito umano» (3 settembre 1871).

«Io valgo venti elettori di Croisset» (1871).

«Non odio affatto quelli della Comune, come non odio i cani arrabbiati» (Croisset, giovedì, 1871).

«Io credo che la folla, il gregge, saranno sempre odiosi. Contano solo quei pochi, sempre gli stessi, che si passano la fiaccola» (Croisset, 8 settembre 1871).

«Quanto alla Comune, che sta agonizzando, è l'ultima manifestazione del Medioevo.»

«Io odio la democrazia (almeno come la si intende in Francia), cioè l'esaltazione della grazia a danno della giustizia, la negazione del diritto: insomma l'antisocialità.»

«La Comune riabilita gli assassini.»

«Il popolo è un eterno minorenne; e sarà sempre al livello più basso, poiché rappresenta il numero, la massa, ciò che è senza limiti.»

«Ben poco importa che molti contadini sappiano leggere e scrivere e non diano più retta al curato. È molto importante invece che molti uomini come Renan o come Littré vivano e siano ascoltati! La nostra salvezza sta oggi in una aristocrazia legittima, e con questo voglio indicare una maggioranza che si componga d'altro che di numeri» (1871).

«Credete che se la Francia, invece di essere governata in realtà dalla folla, fosse in potere dei mandarini, noi saremmo a questo punto? Se invece di avere voluto illuminare le classi inferiori ci si fosse occupati di istruire quelle elevate!» (Croisset, mercoledì, 3 agosto 1870).

15. Nel *Diable boiteux*, per esempio, Le Sage romanza i caratteri di La Bruyère e le massime di La Rochefoucauld, cioè li collega fra loro con il tenue filo di un intreccio.

16. Il procedimento del romanzo epistolare è una variante di quello che ho illustrato. La lettera è il racconto soggettivo di un avvenimento: rimanda a chi l'ha scritta, il quale diventa a un tempo autore e soggetto-testimone. Quanto all'avvenimento, anche se recente, è già ripensato e spiegato: la lettera presuppone sempre un divario tra il fatto - che appartiene a un passato prossimo - e il suo racconto, che ha luogo successivamente e in una pausa di libertà.

17. È il contrario del circolo vizioso dei surrealisti, che tentano di distruggere la pittura con la pittura. Qui si vuol costringere la letteratura a presentare le credenziali della letteratura.

18. Quando Maupassant scrive *Le Horla*, cioè quando parla della follia che lo minaccia, il tono cambia. Qualcosa, finalmente,

qualcosa di orribile sta per accadere. L'uomo è sconvolto, fuori di sé: non connette più e vuol trascinare il lettore. Ma l'andamento è ormai fissato: non disponendo di una tecnica che si adatti alla follia, alla morte, alla storia, nel suo panico non riesce a commuovere.

19. Citerò anzitutto, fra questi procedimenti, il curioso ricorso allo stile del teatro, che troviamo alla fine del secolo scorso e all'inizio dell'attuale, in Gyp, Lavedan, Abel Hermant, ecc. Il romanzo è scritto a dialoghi: i gesti dei personaggi e le loro azioni sono riportati in corsivo e fra parentesi. Si tratta evidentemente di un tentativo di rendere il lettore contemporaneo all'azione, come io spettatore durante la rappresentazione. Questo procedimento manifesta certamente il predominio dell'arte drammatica nella società bene ordinata degli anni intorno al 1900: tende anche, a suo modo, a sfuggire al mito della soggettività prima. Ma il fatto che vi si sia rinunciato definitivamente dimostra a sufficienza che non permetteva di risolvere il problema. Anzitutto è un segno di debolezza chiedere aiuto a un'arte vicina, ed è la prova che si manca di risorse nel campo dell'arte che si professa. Poi l'autore non rinunciava per questo a entrare nella coscienza dei suoi personaggi e a farvi entrare, con sé, i suoi lettori. Divulgava semplicemente il contenuto intimo di quelle coscienze fra parentesi e in corsivo, con lo stile e i procedimenti tipografici che si usano di solito nelle indicazioni a uso del regista. In realtà si tratta di un tentativo senza avvenire; gli autori che l'hanno fatto presentivano oscuramente che si poteva rinnovare il romanzo scrivendolo al presente. Ma non avevano ancora capito che questo rinnovamento non era possibile se non si rinunciava anzitutto all'atteggiamento esplicativo.

Più serio fu il tentativo di introdurre in Francia il monologo interiore, di Schnitzler (non parlo di quello di Joyce, che ha principi metafisici del tutto diversi. Larbaud, che dichiara di rifarsi - lo so - a Joyce, mi sembra si ispiri soprattutto a *Les lauriers sont coupés* e a *Mademoiselle Else*). Si tratta, insomma, di spingere alle estreme conseguenze l'ipotesi di una soggettività prima e di passare al realismo spingendo all'assoluto l'idealismo.

La realtà, che viene presentata senza intermediario al lettore, non è più la cosa in sé, albero o portacenere, ma la coscienza che vede la cosa: il «reale» non è più che una rappresentazione, ma la rappresentazione diventa una realtà assoluta, poiché ci viene offerta come un dato immediato. L'inconveniente di questo procedimento è che ci chiude in una soggettività individuale e che non coglie così l'universo inter-monadico, e inoltre diluisce l'avvenimento e l'azione nella percezione dell'uno e dell'altra. Ora, tanto il fatto quanto l'atto hanno come caratteristica comune di sfuggire alla rappresentazione soggettiva, che ne coglie i risultati ma non il movimento vivo. Infine, non senza qualche trucco, si può ridurre il fluire della coscienza a una successione di parole, anche deformate. Se la parola è data come intermediario significante una realtà che trascende per sua natura il linguaggio, non si potrebbe desiderare di meglio; si fa dimenticare e scarica la sua coscienza sull'oggetto. Ma se la parola si presenta come la realtà psichica, se l'autore, scrivendo, pretende di darci una realtà ambigua che sia segno nella sua essenza oggettiva, in quanto si riferisce al mondo esterno, e cosa nella sua essenza formale, cioè come dato psichico immediato, allora si può rimproverargli di non aver preso posizione e di misconoscere quella legge retorica che così si potrebbe formulare: in letteratura, quando si usano dei segni, non bisogna usare che segni; e se la realtà che si vuole esprimere è una parola, bisogna renderla al lettore con altre parole. Gli si può rimproverare inoltre di avere dimenticato che le più grandi ricchezze della vita psichica sono silenziose. È nota la sorte del monologo interiore: divenuto retorico, cioè trasposizione poetica della vita interiore, tanto come silenzio che come parola, è diventato uno dei tanti procedimenti del romanziere. Troppo idealistico per essere vero, troppo realistico per essere completo, è il coronamento della tecnica soggettivista: ed è servito il che la letteratura d'oggi prendesse coscienza di sé: essa è infatti un duplice superamento verso l'oggettivo e verso il soggettivo della tecnica del monologo interiore. Ma bisognava per questo che le circostanze storiche mutassero.

Naturalmente oggi il romanziere continua a scrivere al passato. Non cambiando il tempo del verbo, ma sconvolgendo la tecnica del racconto, si riuscirà a rendere il lettore contemporaneo alla storia narrata.

Presentazione di «Temps Modernes»

Tutti gli scrittori d'origine borghese hanno conosciuto la tentazione dell'irresponsabilità che, da un secolo a questa parte, è divenuta tradizionale nella carriera delle lettere. Raramente l'autore stabilisce un nesso tra le sue opere e la loro remunerazione in contanti. Da un lato lui scrive, canta, sospira; dall'altro gli si dà del denaro. Sono due fatti senza relazione apparente; al massimo, può dire a se stesso che lo sovvenzionano perché sospiri. Tanto che, generalmente, si considera piuttosto simile a uno studente premiato con una borsa di studio che a un lavoratore al quale si paga il prezzo della sua fatica. A siffatta opinione lo hanno ancorato i teorici dell'Arte per l'Arte e del Realismo. Si è fatto caso che hanno tutti gli stessi obiettivi e la medesima origine? L'autore che segue l'insegnamento dei primi si pone come principale obiettivo di scrivere opere che non servono a niente: purché siano completamente gratuite, assolutamente prive di radici, non sarà difficile che gli sembrino belle. E così si colloca ai margini della società; o piuttosto non consente di figurarvi se non a titolo di puro consumatore: precisamente come chi ha vinto una borsa di studio. Anche il Realista consuma volentieri. Quanto a produrre, è un'altra cosa: gli hanno detto che la scienza non mira all'utile, e così lui tende all'imparzialità infeconda dello scienziato. Ci hanno ripetuto a sazietà che lui «si chinava» sugli ambienti che voleva descrivere. Si chinava! E dove stava dunque? Per aria? La verità è che, incerto circa la propria posizione sociale, troppo timorato per levarsi contro la borghesia che lo paga, troppo lucido per accettarla senza riserve, ha scelto di giudicare il proprio secolo e si è così convinto di restarne fuori, come lo sperimentatore è esterno al

sistema sperimentale. Il disinteresse della scienza pura raggiunge dunque la gratuità dell'Arte per l'Arte. Non a caso Flaubert è, a un tempo, stilista puro, puro amante della forma e padre del naturalismo; non a caso i Goncourt si vantano di saper osservare e di possedere insieme la scrittura artistica.

Questo legato d'irresponsabilità ha gettato lo scompiglio in molte anime. Poiché soffrono di cattiva coscienza letteraria non sanno più se scrivere sia cosa ammirevole o grottesca. Un tempo il poeta si credeva un profeta, ed era un fatto onorevole; in seguito, divenne paria e maledetto; il che poteva ancora andare. Ma oggi è caduto al rango degli specialisti, e quando deve indicare accanto al suo nome, nei registri d'albergo, il suo mestiere di «letterato», avverte un certo disagio. Letterato: è una parola tale, da provocare il disgusto di scrivere; si pensa a un Ariele, a una Vestale, a un enfant terrible, e anche a un maniaco inoffensivo apparentato con i sollevatori di pesi o con i numismatici. Il tutto è piuttosto ridicolo. Mentre si combatte, il letterato scrive; un giorno ne è fiero, si sente chierico e guardiano dei valori ideali; il giorno dopo, se ne vergogna, pensa che la letteratura assomiglia assai a un modo d'affettazione particolare. Con i borghesi che lo leggono, ha coscienza della propria dignità; ma in faccia agli operai, che non lo leggono, soffre d'un complesso d'inferiorità, come s'è visto nel 1936 alla Casa della Cultura. Questo complesso è certamente all'origine di ciò che Paulhan chiama terrorismo, e che condusse i surrealisti a disprezzare la letteratura di cui vivevano. Dopo l'altra guerra, diede luogo a un lirismo particolare: i migliori scrittori, i più puri, confessavano pubblicamente tutto quanto poteva umiliarli di più e si dimostravano soddisfatti quando avevano attratto su di sé la riprovazione borghese: avevano prodotto uno scritto che, per le sue conseguenze, assomigliava un po' a un atto. Questi tentativi isolati non riuscirono a evitare che le parole si deprezzassero ogni giorno di più. Venne una crisi della retorica, poi una crisi del linguaggio. Alla vigilia di questa guerra, la maggior parte dei letterati s'erano rassegnati a fare gli usignoli. Vennero infine autori capaci di spingere all'estremo il disgusto di produrre: rincarando la dose rispetto ai

loro predecessori decisero che non era abbastanza pubblicare un libro semplicemente inutile; sostennero che lo scopo segreto di qualsiasi letteratura era la distruzione del linguaggio e che, per raggiungerlo, bastava parlare senza dire niente. Questo silenzio inesausto fu per qualche tempo di moda, e le Messageries Hachette distribuirono nelle biblioteche delle stazioni compresse di silenzio sotto forma di voluminosi romanzi. Oggi le cose sono arrivate a tal punto che si son visti certi scrittori, biasimati o puniti perché avevano dato in affitto la propria penna ai tedeschi, far mostra d'uno stupore doloroso. «Ma come,» dicono «dunque, ciò che si scrive impegna?»

Noi non vogliamo aver vergogna di scrivere e non abbiamo voglia di parlare senza dire niente. Del resto, anche se ce lo augurassimo, non ci riusciremmo: nessuno può riuscirci. Ogni scritto possiede un senso, anche se assai diverso da quello che l'autore aveva creduto di infondergli. Per noi, in realtà, lo scrittore non è né Vestale né Ariele: è «implicato», qualsiasi cosa faccia, segnato, compromesso, fin nel suo rifugio più appartato. E se, in certe epoche, usa la propria arte per costruire gingilli d'inanità sonora, anche questo è un segno: vuol dire che le lettere e, senza dubbio, la società sono in crisi; oppure vuol dire che le classi dirigenti lo hanno polarizzato, senza che lui lo sospettasse, verso un'attività di lusso, per timore che andasse a infoltire le truppe rivoluzionarie. Flaubert, che ha tanto strepitato contro i borghesi e che credeva di essersi salvato dai pericoli della macchina sociale, che cosa è mai per noi, se non un possidente di talento? E la sua arte minuziosa non presuppone forse le comodità di Croisset, la sollecitudine d'una madre o d'una nipote, un regime d'ordine, affari prosperi, una rendita regolare? Bastano pochi anni perché un libro diventi un fatto sociale al quale ci si rivolge come a un'istituzione o che vien fatto entrare come una cosa nelle statistiche; basta un minimo distacco di tempo perché si confonda con l'arredamento di un'epoca, con i suoi abiti, i cappelli, i mezzi di trasporto e l'alimentazione. Lo storico dirà di noi: «Mangiavano questo, leggevano quest'altro, si vestivano così.» Le prime ferrovie, il colera, la rivolta dei tessitori di Lione, i romanzi di Balzac, lo

sviluppo dell'industria, concorrono in pari grado a caratterizzare la Monarchia di Luglio. Tutto questo, lo si è detto e ripetuto, dal tempo di Hegel: ma noi vogliamo trarne le conclusioni pratiche. Poiché lo scrittore non ha alcun mezzo d'evadere, vogliamo che abbracci strettamente la sua epoca; è la sua unica occasione: è fatta apposta per lui, come lui è fatto apposta per lei. Ci si rammarica dell'indifferenza di Balzac per le giornate del '48, dell'incomprensione impaurita di Flaubert per la Comune; ci si rammarica per loro-, c'è, in quegli avvenimenti, qualcosa che loro hanno perduto per sempre. Noi non vogliamo perdere niente del nostro tempo; forse ce n'è di meglio, ma è il nostro tempo; non abbiamo che questa vita da vivere, con questa guerra, questa rivoluzione, forse. Non se ne deduca, però, che vogliamo predicare una specie di populismo: al contrario. Il populismo è un figlio di vecchi, il triste rampollo degli ultimi realisti; è ancora un tentativo di cavarsela a buon mercato. Noi siamo convinti, invece, che non si può cavarsela a buon mercato. Fossimo anche muti e quieti come sassi, la nostra passività sarebbe ugualmente un'azione. Qualcuno potrebbe consacrare la vita a scrivere romanzi sugli Ittiti; ma la sua astensione sarebbe di per sé una presa di posizione. Lo scrittore è «in situazione» nella sua epoca: ogni parola ha i suoi echi. Ogni silenzio anche. Io ritengo Flaubert e Goncourt responsabili della repressione che seguì la Comune perché non hanno scritto una riga per impedirla. Non era affar loro, si dirà. Ma il processo di Calas era affare di Voltaire? La condanna di Dreyfus era affare di Zola? L'amministrazione del Congo era affare di Gide? Ciascuno di questi autori, in una circostanza particolare della vita, ha misurato la propria responsabilità di scrittore. L'occupazione ci ha insegnato la nostra. Poiché si agisce sul proprio tempo con l'esistenza stessa, si decide che questa azione sia volontaria. E, per di più, dobbiamo precisare: non è raro che uno scrittore si preoccupi, sia pure nei limiti modesti delle sue possibilità, di preparare l'avvenire. Ma c'è un futuro vago e concettuale che concerne l'umanità intera e circa il quale noi non abbiamo lumi: la storia avrà una fine? Il sole si spegnerà? Quale sarà la condizione dell'uomo nel regime socialista

dell'anno 3000? Lasciamo queste anticipazioni ai romanzieri di fantascienza; è il futuro della nostra epoca che dev'essere oggetto delle nostre cure: un futuro limitato che si distingue appena - perché un'epoca, come un uomo, è prima di tutto un avvenire. Un avvenire fatto dei suoi lavori in corso, delle sue iniziative, dei suoi progetti a scadenza più o meno breve, delle sue rivolte, delle sue battaglie, delle sue speranze: quando finirà la guerra? Come si ricostruirà il paese? Come si organizzeranno le relazioni internazionali? Quali saranno le riforme sociali? Trionferanno le forze della reazione? Verrà la rivoluzione, e quale? È questo avvenire che noi facciamo nostro, e non vogliamo affatto averne uno diverso. Alcuni autori, certo, hanno preoccupazioni meno attuali e vedute meno corte. Ma passano tra di noi come assenti. Dove sono mai? Insieme ai loro pronipoti si volgono a giudicare l'era scomparsa che fu la nostra e della quale sono i soli sopravvissuti. Ma il loro calcolo è sbagliato: la gloria postuma si fonda sempre su un malinteso. Che ne sanno di quei nipoti che verranno a rintracciarli fra di noi? L'immortalità è un alibi terribile: non è facile vivere con un piede al di là e uno al di qua della tomba. Com'è possibile sbrigare le faccende quotidiane quando le si guarda da così lontano? Come appassionarsi a una lotta, come gioire d'una vittoria? Una cosa vale l'altra. Loro ci guardano senza vederci: noi siamo già morti per loro - e così tornano al romanzo che stanno scrivendo per uomini che non vedranno mai. Si son lasciati rubare la vita dall'immortalità. Noi scriviamo per i nostri contemporanei, non vogliamo guardare il nostro mondo con occhi futuri, sarebbe il modo più sicuro per ucciderlo, ma con i nostri occhi di carne, con i nostri veri occhi perituri. Noi ci auguriamo di vincere il nostro processo in appello, e non sappiamo cosa farcene d'una riabilitazione postuma: è ora, da vivi, che i processi si vincono o si perdono.

Non pensiamo tuttavia d'instaurare un relativismo letterario. Lo storico puro non ci convince. E del resto esiste uno storico puro, se non nei manuali di Seignobos? Ogni epoca scopre un aspetto della condizione umana, in ogni epoca l'uomo si sceglie di fronte agli altri, all'amore, alla morte, al mondo; e quando i partiti si affrontano circa

il disarmo delle formazioni che si erano battute durante la Resistenza o circa l'aiuto da dare ai repubblicani spagnoli, è in gioco proprio questa scelta metafisica, questo progetto singolare e assoluto. Così, prendendo partito nella nostra epoca singola, raggiungiamo finalmente l'eterno, ed è nostro compito di scrittori far intravedere i valori d'eternità che sono impliciti in tali dibattiti sociali o politici. Ma non ci curiamo di andarli a cercare in un cielo intelligibile: poiché hanno interesse solo nella loro veste attuale. Lungi dall'essere relativisti, affermiamo ad alta voce che l'uomo è un assoluto. Ma lo è nel suo momento storico, nel suo ambiente, sulla sua terra. L'assoluto, che mille anni di storia non possono distruggere, è questa decisione insostituibile, incomparabile, che l'uomo prende in quel dato momento a proposito di quelle circostanze; l'assoluto di Cartesio, l'uomo che ci sfugge perché è morto, che ha vissuto nella sua epoca, che l'ha pensata giorno per giorno, con i mezzi a sua disposizione, che si è formato la sua dottrina a partire da un certo stato delle scienze, che ha studiato Gassendi, Caterus e Mersenne, che ha amato quand'era bambino una ragazza guercia, che ha fatto la guerra e ha messo incinta una serva, che s'è fondato non sul principio d'autorità in generale, ma precisamente sull'autorità d'Aristotele e che si leva a suo tempo, disarmato ma non vinto, come un termine; relativo invece è il cartesianismo, questa filosofia da zingari che emigra da un secolo all'altro e dove ciascuno trova quello che ci mette. Non è correndo dietro all'immortalità che si diventa eterni: né diventeremo assoluti per aver riflesso nelle nostre opere qualche principio scarnificato, abbastanza vuoto e abbastanza nullo per passare da un secolo all'altro; ma perché avremo combattuto appassionatamente nella nostra epoca, perché l'avremo amata appassionatamente e avremo accettato di seguirne fino in fondo la sorte.

In conclusione, è nostra intenzione concorrere a produrre certi mutamenti nella Società che ci circonda. E con questo non intendiamo un mutamento d'anime: lasciamo ben volentieri la direzione delle anime agli autori che hanno una clientela specializzata. Noi che, senza essere materialisti non abbiamo mai

distinto l'anima dal corpo e non conosciamo che una sola, indecomponibile realtà, quella umana, noi ci schieriamo al fianco di chi vuole mutare insieme la condizione sociale dell'uomo e la concezione che egli ha di se stesso. Pertanto, a proposito degli avvenimenti politici e sociali che verranno, la nostra rivista prenderà posizione in ogni caso. Non politicamente, cioè non servirà alcun partito, ma si sforzerà di porre in luce la concezione dell'uomo, a cui si ispireranno le tesi in contrasto, e darà il proprio parere conformemente alla concezione che verrà sostenendo. Se potremo mantenere quanto ci siamo ripromessi, se potremo far condividere i nostri punti di vista a qualche lettore, non ne trarremo un orgoglio esagerato; ci feliceremo semplicemente d'aver ritrovato una buona coscienza professionale, e del fatto che, almeno per noi, la letteratura sia tornata a essere quella che non avrebbe mai dovuto cessare d'essere: una funzione sociale.

E qual è, si dirà, questa concezione dell'uomo che pretendete di rivelarci? Risponderemo che è assai diffusa, e noi non pretendiamo affatto di rivelarla ma solo di concorrere a precisarla. È una concezione che chiamerei totalitaria. Ma poiché il termine può sembrare infelice essendo stato assai screditato negli ultimi anni, essendo servito a designare non la persona umana ma un tipo di Stato oppressivo e antidemocratico, converrà dare qualche spiegazione.

La classe borghese, mi sembra, può definirsi intellettualmente per l'uso che fa dello spirito d'analisi, il cui postulato iniziale è che i composti devono necessariamente ridursi a una serie di elementi semplici. In mano sua, questo postulato fu un tempo un'arma offensiva, che le permise di smantellare i bastioni dell'ancien régime. Tutto venne analizzato; si ridussero l'aria e l'acqua ai loro elementi, lo spirito alla somma delle impressioni che lo compongono, la società alla somma degli individui che la formano. Gli insiemi scomparvero; non furono più che addizioni astratte, dovute al caso delle combinazioni. La realtà si rifugiò nei termini estremi della decomposizione. Questi, in effetti - ed è il secondo postulato dell'analisi - conservano inalterabili le proprietà essenziali, sia che

entrino in un composto sia che esistano allo stato libero. Si arrivò alla natura immutabile dell'ossigeno, dell'idrogeno, dell'azoto, delle impressioni elementari che compongono il nostro spirito, alla natura immutabile dell'uomo. L'uomo era l'uomo come il cerchio era il cerchio: una volta per tutte; l'individuo, fosse innalzato sul trono o abbassato nella miseria, restava fondamentalmente identico a se stesso perché era concepito sul modello dell'atomo d'ossigeno, il quale può combinarsi con l'idrogeno per formare l'acqua, con l'azoto per formare l'aria, senza che la sua struttura interna ne sia cambiata. Tali sono i principi che hanno presieduto alla Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo. Nella società concepita dallo spirito analitico, l'individuo, particella solida e indecomponibile, veicolo della natura umana, risiede come un pisello in una scatola di piselli: è bello rotondo, chiuso in se stesso, incomunicabile. Tutti gli uomini sono uguali-, nel senso che partecipano tutti in egual misura dell'essenza di uomo. Tutti gli uomini sono fratelli: la fraternità è un vincolo passivo tra molecole distinte, che sta al posto di una solidarietà d'azione o di classe, solidarietà che non è nemmeno concepibile dallo spirito analitico. È una relazione del tutto esterna e puramente sentimentale che dissimula la semplice contrapposizione degli individui nella società analitica. Tutti gli uomini sono liberi: liberi d'essere uomini, non c'è bisogno di dirlo. Il che significa che l'azione politica dev'essere interamente negativa: non è che si deve fare la natura umana; basta rimuovere gli ostacoli che potrebbero impedirle di sbocciare. Così, volendo annientare il diritto divino, il diritto di nascita e di sangue, il diritto di primogenitura, tutti quei diritti che si fondavano sull'idea che esistano differenze di natura tra gli uomini, la borghesia ha confuso la propria causa con quella dell'analisi e fabbricato per suo uso il mito dell'universale. Al contrario dei rivoluzionari contemporanei, non ha potuto realizzare le proprie rivendicazioni se non abdicando alla propria coscienza di classe: i membri del Terzo Stato, alla Costituente, erano borghesi in quanto si consideravano semplicemente uomini.

Dopo centocinquant'anni, lo spirito analitico resta la dottrina ufficiale della democrazia borghese: ma è diventato un'arma

difensiva. La borghesia ha tutto l'interesse di voler restare cieca davanti alle classi come, un tempo, davanti alla realtà sintetica delle istituzioni *dell'Ancien régime*. Persiste nel vedere solamente gli uomini, nel proclamare l'identità della natura umana nelle più svariate situazioni: ma lo afferma contro il proletariato. Un operaio, per la borghesia, è innanzitutto un uomo - un uomo come gli altri. Se la Costituzione accorda a quest'uomo il diritto di voto e la libertà d'opinione, vuol dire che ha la possibilità di manifestare la sua natura umana quanto un borghese. Una letteratura polemica ha troppo spesso rappresentato il borghese come un tipo calcolatore e malinconico, la cui unica preoccupazione è di difendere i propri privilegi. In realtà, ci si fa borghesi operando una scelta, una volta per sempre, d'una determinata visione analitica del mondo, che si tenta d'imporre a tutti gli uomini e che esclude la percezione delle realtà collettive. L'atteggiamento difensivo borghese è dunque, in un certo senso, permanente, e fa tutt'uno con la borghesia medesima; ma non si manifesta con un comportamento calcolatore; all'interno del mondo ch'essa si è fabbricato c'è posto per le virtù dell'indifferenza, dell'altruismo e perfino della generosità; solo che le buone azioni borghesi sono atti individuali che si rivolgono alla natura umana universale in quanto s'incarna in un individuo. Risultano così efficaci quanto un'abile propaganda, poiché l'oggetto delle buone azioni è costretto a riceverle come gli vengono proposte, cioè pensandosi come creatura umana isolata di fronte a un'altra creatura umana. La carità borghese coltiva il mito della fraternità.

Ma c'è un'altra propaganda, che qui ci interessa più particolarmente, poiché noi siamo scrittori, e gli scrittori se ne fanno gli agenti inconsapevoli. La leggenda dell'irresponsabilità del poeta, che denunciavamo poc'anzi, trae la sua origine dallo spirito analitico. Poiché gli autori borghesi si considerano anch'essi come piselli in scatola, la solidarietà che li unisce agli altri uomini sembra loro strettamente meccanica, cioè di semplice giustapposizione. Anche se posseggono un senso elevato della loro missione letteraria, pensano d'aver fatto abbastanza quando hanno descritto la propria natura o quella dei loro amici: dato che tutti gli uomini sono fatti a

reciproca somiglianza, illuminando ogni uomo a proposito di se stesso, avranno reso un servizio a tutti. E poiché il postulato da cui partono è quello dell'analisi, sembra loro perfettamente semplice utilizzare, per conoscersi, il metodo analitico. Tale è l'origine della psicologia intellettualistica, di cui le opere di Proust ci offrono l'esempio più compiuto. Pederasta, Proust ha creduto di potersi servire della propria esperienza omosessuale quando ha voluto descriverci l'amore di Swann per Odette; borghese, presenta il sentimento d'un borghese ricco e ozioso per una mantenuta come il prototipo dell'amore: crede dunque all'esistenza di passioni universali il cui meccanismo non varia sensibilmente quando si modificano i caratteri sessuali, la condizione sociale, la nazione o l'epoca degli individui che le provano. Dopo aver così «isolato» questi affetti immutabili, potrà cominciare a ridurli, a loro volta, in particelle elementari. Fedele ai postulati dello spirito analitico, non immagina neppure l'esistenza di una dialettica dei sentimenti - per lui c'è solo un meccanismo dei sentimenti. Così l'atomismo sociale, posizione di ripiego della borghesia contemporanea, porta all'atomismo psicologico. Proust si è eletto borghese, si è fatto complice della propaganda borghese, poiché la sua opera continua a diffondere il mito della natura umana.

Noi siamo convinti che lo spirito analitico abbia fatto il suo tempo e che il suo unico compito, oggi, sia di turbare la coscienza rivoluzionaria e di isolare gli uomini a profitto delle classi privilegiate. Non crediamo più alla psicologia intellettualistica di Proust, e la riteniamo nefasta. Poiché abbiamo scelto come esempio la sua analisi dell'amore-passione, chiariremo certo il nostro punto di vista al lettore citando i punti essenziali sui quali rifiutiamo qualsiasi intesa con lui.

In primo luogo, noi non accettiamo a priori l'idea che l'amore-passione sia un affetto costitutivo dell'animo umano. Potrebbe darsi benissimo, come suggerì Denis de Rougemont, che sia piuttosto di origine storica, in correlazione con l'ideologia cristiana. In termini più generali riteniamo che un sentimento sia sempre l'espressione di un certo modo di vita e di una certa concezione del mondo comuni

a un'intera classe o a un'intera epoca, e che la sua evoluzione sia l'effetto non di un meccanismo interno, ma precisamente di quei fattori storici e sociali.

In secondo luogo, non possiamo ammettere che un affetto umano sia composto di elementi molecolari che si accostano senza modificarsi a vicenda. Non lo consideriamo come una macchina ben congegnata, ma come una forma organizzata. Non concepiamo neanche la possibilità di fare l'analisi dell'amore, perché lo sviluppo di questo sentimento, come di tutti gli altri, è dialettico.

In terzo luogo, ci rifiutiamo di credere che l'amore di un invertito presenti gli stessi caratteri che quello di un eterosessuale. Il carattere segreto, proibito del primo, il suo aspetto di messa nera, l'esistenza d'una massoneria omosessuale e la dannazione in cui l'invertito ha coscienza di trascinare con sé anche il suo compagno: sono tutti fatti, questi, che ci sembrano influenzare l'intero sentimento, perfino nei dettagli della sua evoluzione. Noi affermiamo che i diversi sentimenti di una persona non sono semplicemente accostati, ma che esiste un'unità sintetica dell'affettività, e che ciascun individuo si muove in un mondo affettivo che gli è proprio.

In quarto luogo, neghiamo che l'origine, la classe, l'ambiente, la nazione dell'individuo siano semplici dati concomitanti della sua vita sentimentale. Riteniamo al contrario che ogni affetto, come del resto ogni altra forma della vita psichica dell'individuo, manifesti la sua posizione sociale. L'operaio che prende un salario, che non possiede gli strumenti del proprio lavoro, che dal lavoro è isolato di fronte alla materia e che si difende contro l'oppressione assumendo la propria coscienza di classe, non potrebbe mai sentire come un borghese, di spirito analitico, la cui professione lo pone in rapporti di cortesia con gli altri borghesi.

Così noi facciamo ricorso, contro lo spirito analitico, a una concezione sintetica della realtà il cui principio è che un tutto, qualunque esso sia, è diverso per natura dalla somma delle sue parti. Secondo noi gli uomini hanno in comune non una natura, ma una condizione metafisica; con la quale intendiamo il complesso delle costrizioni

che li limitano a priori, la necessità di nascere e di morire, quella d'essere finito e di esistere nel mondo fra gli altri uomini. Per tutto il resto, gli uomini sono totalità indecomponibili, le cui idee, umori e azioni sono strutture secondarie e dipendenti, e il cui carattere essenziale è d'essere situate; così che differiscono tra di loro come differiscono tra loro le rispettive situazioni. L'unità di queste totalità significanti è il senso che esse palesano. Sia che scriva o lavori a una catena di montaggio, che scelga una donna o una cravatta, l'uomo esprime sempre qualcosa: il suo ambiente professionale, la sua famiglia, la sua classe e, infine, poiché è situato in rapporto al mondo intero, manifesta il mondo. Un uomo è tutta la terra. È presente dappertutto, agisce dappertutto, è responsabile di tutto, e dovunque, a Parigi, a Potsdam, a Vladivostok, il suo destino è in gioco. Noi aderiamo a queste idee perché ci sembrano vere, perché ci sembrano socialmente utili nel momento presente e perché ci sembra che la maggior parte degli animi le presenta e le reclami. La nostra rivista vorrebbe contribuire, per la sua modesta parte, alla costituzione di un'antropologia sintetica. Ma non si tratta soltanto, ripetiamo, di preparare un progresso nel dominio della conoscenza pura: la meta lontana che ci prefiggiamo è una liberazione. Poiché l'uomo è una totalità, non basta infatti accordargli il diritto di voto senza modificare gli altri fattori che lo costituiscono: occorre che egli si liberi totalmente, cioè che diventi altro, influenzando sia sulla propria costituzione biologica che sul proprio condizionamento economico, sia sui propri complessi sessuali che sui dati politici della propria situazione.

Una simile visione sintetica presenta, tuttavia, gravi pericoli: se infatti l'individuo è una selezione arbitraria operata dallo spirito analitico, non si rischia di sostituire, rinunciando alle concezioni analitiche, il regno della coscienza collettiva a quello della persona? Se si fa posto allo spirito sintetico non può accadere che l'uomo-totalità, appena intravisto, subito scompaia, inghiottito dalla classe: esiste solo la classe, è la classe che bisogna liberare? Ma, si dirà, liberando la classe non si liberano gli uomini che questa abbraccia? Non necessariamente: il trionfo della Germania hitleriana sarebbe

stato forse il trionfo di ogni tedesco? E, del resto, dove si fermerà la sintesi? Domani ci verranno a dire che la classe è una struttura secondaria, che dipende da un complesso ancora più vasto che sarà, per esempio, la nazione. La grande seduzione che il nazismo ha esercitato su certi elementi di sinistra deriva senza alcun dubbio dal fatto che il nazismo ha portato all'assoluto la concezione totalitaria: anche i teorici nazisti denunciavano i misfatti dell'analisi, il carattere astratto delle libertà democratiche; anche la propaganda nazista prometteva di forgiare un uomo nuovo, conservava le parole Rivoluzione e Liberazione: solo che al proletariato di classe si sostituiva un proletariato di nazioni. Si riducevano gli individui a funzioni dipendenti dalla classe, le classi a pure funzioni della nazione, le nazioni a funzioni del continente europeo. Se, nei paesi occupati, la classe operaia in blocco si è levata contro l'invasore, ciò è senza dubbio avvenuto perché questa si sentiva ferita nelle sue aspirazioni rivoluzionarie, ma anche perché provava un'invincibile ripugnanza a lasciar dissolvere la persona nella collettività.

La coscienza contemporanea, quindi, sembra lacerata da un'antinomia. Chi tiene soprattutto alla dignità della persona umana, alla sua libertà, ai suoi diritti imprescrittibili, tende di conseguenza a ragionare secondo uno spirito analitico, che concepisce gli individui al di fuori delle condizioni reali dell'esistenza, li fornisce di una natura immutabile e astratta, li isola, e chiude gli occhi di fronte alla loro solidarietà. Chi invece ha aderito con forza all'idea che l'uomo ha profonde radici nella collettività e vuole quindi affermare l'importanza dei fattori economici, tecnici e storici, si orienta verso lo spirito sintetico, il quale, cieco nei confronti degli individui, non ha occhi che per i gruppi. Questa antinomia è rilevabile, per esempio, nella credenza assai diffusa che il socialismo si trovi agli antipodi della libertà individuale. Quelli che tengono dunque all'autonomia della persona verrebbero ridotti nel vicolo cieco di un liberalismo capitalista di cui sono note le nefaste conseguenze; chi reclama, invece, un'organizzazione socialista dell'economia dovrebbe prospettarsi una sorta di autoritarismo totalitario. Il disagio attuale proviene dal

fatto che non si possono accettare le conseguenze estreme di questi principi: c'è una componente «sintetica» nei democratici di buona volontà; c'è una componente analitica nei socialisti. Si rammenti, per esempio, che cosa fu in Francia il partito radicale. Uno dei suoi teorici ha pubblicato un libro dal titolo *Le citoyen contre les pouvoirs*. È un titolo che indica a sufficienza come l'autore considerasse la politica: tutto andrebbe meglio se il cittadino isolato, rappresentante molecolare della natura umana, controllasse i suoi eletti e, all'occorrenza, esercitasse contro di loro il suo libero giudizio. Ma, per l'appunto, i radicali non potevano non riconoscere il loro fallimento; quel grande partito non aveva più, nel 1939, né volontà né programma né ideologia; affondava nell'opportunismo: e questo perché aveva voluto risolvere politicamente problemi che non comportavano soluzioni politiche. I migliori se ne mostravano stupiti: se l'uomo è un animale politico, per quale ragione, dandogli la libertà politica, non si è riusciti a sistemare una volta per tutte il suo destino? Perché il libero gioco delle istituzioni parlamentari non è riuscito a sopprimere la miseria, la disoccupazione, l'oppressione dei monopoli? Perché esiste una lotta di classe al di là delle opposizioni fraterne dei partiti? Non c'era bisogno di spingersi oltre, per scorgere i limiti dello spirito analitico. Il fatto che il radicalismo tendesse continuamente ad allearsi con i partiti di sinistra rivela chiaramente la strada su cui lo spingevano le sue simpatie e le sue aspirazioni confuse; ma al partito mancava la tecnica intellettuale che gli avrebbe permesso non solo di risolvere, ma perfino di formulare i problemi che oscuramente intuiva.

Nell'altro campo l'imbarazzo non è meno grande. La classe operaia si è fatta ereditiera delle tradizioni democratiche. E reclama la propria liberazione in nome della democrazia. Ora, come abbiamo visto, l'ideale democratico si presenta storicamente sotto forma di un contratto sociale fra individui liberi. Per cui le rivendicazioni analitiche di Rousseau, per esempio, interferiscono spesso, nelle coscienze, con le rivendicazioni sintetiche del marxismo. D'altra parte la formazione tecnica dell'operaio sviluppa in lui lo spirito analitico. Simile in questo allo scienziato, deve

risolvere i problemi della materia per mezzo dell'analisi. Se si rivolge agli individui, tende, per capirli, a fare appello agli stessi ragionamenti che impiega nel proprio lavoro; applica così ai comportamenti umani una psicologia analitica simile a quella del XVII secolo francese.

L'esistenza simultanea di questi due tipi di spiegazione rivela un certo disorientamento: il continuo ricorso al « come se...» sottolinea abbastanza che il marxismo non dispone ancora di una psicologia di sintesi appropriata alla sua concezione totalitaria di classe.

Quanto a noi, ci rifiutiamo di lasciarci squartare tra la tesi e l'antitesi. Non troviamo alcuna difficoltà a considerare l'uomo, anche se interamente condizionato dal suo ambiente, un centro di indeterminazione irriducibile. Questo settore di imprevedibilità che si configura così nel campo sociale, è quella che noi chiamiamo la libertà, e la persona non è altro che la propria libertà. Una libertà che non va considerata come potere metafisico della «natura» umana, e nemmeno la libertà di fare ciò che si vuole, né un non meglio identificato rifugio interiore che nessuno potrebbe toglierci, anche se fossimo schiavi. Non si fa ciò che si vuole, e tuttavia siamo responsabili di quello che siamo: ecco il punto; l'uomo, che si spiega simultaneamente con tante cause, è tuttavia solo a portare il peso di sé. In tal senso, la libertà potrebbe passare per una maledizione, è una maledizione. Ma è anche l'unica fonte della grandezza umana. Sulla qual cosa i marxisti saranno d'accordo con noi nello spirito, se non nella lettera, poiché non si astengono, per quanto io sappia, dal lanciare condanne morali. Resta da spiegarla: ma è compito dei filosofi, non il nostro. Noi faremo soltanto notare che se la società fa l'individuo, la persona, per un rivolgimento analogo a quello che Auguste Comte chiamava il passaggio alla soggettività, fa la società. Senza il suo avvenire, una società non è che un'uniforme quantità di materiale, ma il suo avvenire è poi sempre il progetto di sé che fanno, al di là dello stato di cose presente, i milioni di uomini che la compongono. L'uomo è situazione: un operaio non è libero di pensare o di sentire come un borghese; ma perché questa situazione sia un uomo, un uomo completo, bisogna che sia vissuta e superata

in direzione di uno scopo particolare. In se stessa, rimane indifferente fin tanto che una libertà umana non la carichi di un certo significato: non è né tollerabile né insopportabile finché una libertà non vi si rassegni, non le si ribelli contro, vale a dire finché un uomo non vi si scelga, scegliendo il proprio significato. Ed è solo allora, all'interno di questa scelta libera, che la libertà si fa determinante perché superdeterminata. No, un operaio non può vivere da borghese; deve, nell'attuale organizzazione sociale, subire fino in fondo la sua condizione di salariato; nessuna evasione è possibile, non c'è appello contro la sentenza. Ma un uomo non esiste alla maniera dell'albero o del sasso: bisogna che si faccia operaio. Interamente condizionato dalla propria classe, dal proprio salario, dalla natura del lavoro, condizionato fino ai propri sentimenti, ai pensieri, è tuttavia lui che decide il senso della sua condizione e di quella dei suoi compagni; è lui che, liberamente, dà al proletario un futuro senza tregua di umiliazioni o di conquista e di vittoria, a seconda che scelga d'essere rassegnato o rivoluzionario. Ed è responsabile di questa scelta. Nient'affatto libero di non scegliere: è impegnato, invece, deve scommettere, l'astensione è una scelta. Ma libero di scegliere in una volta sola il proprio destino, quello di tutti gli uomini e il valore che si deve attribuire all'umanità. Così si sceglie al tempo stesso operaio e uomo, e insieme conferisce un significato al proletariato. Così noi consideriamo l'uomo: uomo totale. Totalmente impegnato e totalmente libero. È tuttavia quest'uomo libero che bisogna liberare allargando le sue possibilità di scelta. In certe situazioni non c'è posto che per un'alternativa, dove uno dei termini è la morte. Bisogna fare in modo che l'uomo possa, in ogni circostanza, scegliere la vita.

La nostra rivista si consacrerà appunto a difendere l'autonomia e i diritti (della persona umana. Noi la consideriamo anzitutto uno strumento di ricerche: le idee che ho esposto ci serviranno come tema conduttore nello studio dei problemi concreti d'attualità. Iniziamo tutti insieme lo studio di questi problemi con un'impostazione comune; ma non abbiamo un programma politico o sociale; ogni articolo impegnerà solo il suo autore. Ci auguriamo

soltanto di delineare, alla lunga, uno schema generale. Nello stesso tempo faremo ricorso a tutti i generi letterari per familiarizzare il lettore con le nostre concezioni: una poesia, un romanzo di fantasia, ove se ne ispirino, potranno, più di uno scritto teorico, creare il clima favorevole al loro sviluppo. Ma questo contenuto ideologico e queste intenzioni nuove rischiano di reagire sulla forma stessa e sui procedimenti della produzione narrativa: i nostri saggi critici tenderanno a definire a grandi linee le tecniche letterarie - nuove o antiche - che meglio si adattano ai nostri disegni. Ci sforzeremo di corredare l'esame dei problemi di attualità pubblicando, quanto più spesso possibile, studi storici, quando, come nel caso dei lavori di Marc Bloch o di Pirenne sul Medioevo, tali studi applichino spontaneamente questi principi, e il metodo che ne deriva, ai secoli passati, cioè quando rinuncino alla divisione arbitraria della storia in storie (politica, economica, ideologica, storia delle istituzioni, storia degli individui), nel tentativo di rendere un'epoca scomparsa nella sua totalità, e quando tendano a dimostrare che un'epoca si esprime negli individui e attraverso gli individui, e insieme che le persone si scelgono nella propria epoca e per mezzo di questa. Le nostre cronache si sforzeranno di considerare il nostro tempo come una sintesi, significativa, e perciò guarderanno con spirito sintetico alle diverse manifestazioni d'attualità, alle mode e ai processi criminali come agli avvenimenti politici e alle opere dello spirito, nel tentativo di scoprirvi significati comuni più che di giudicarle individualmente. Ecco perché, contrariamente al solito, non esiteremo a passare sotto silenzio un libro eccellente ma che, dal nostro punto di vista, non ci insegna nulla di nuovo circa la nostra epoca, mentre ci attarderemo magari su un libro mediocre che però ci appaia, nella sua stessa mediocrità, rivelatore. Accosteremo ogni mese a questi saggi alcuni documenti di prima mano, che sceglieremo il più possibile variati, chiedendo loro solamente di mostrarci con chiarezza l'implicazione reciproca tra collettività e individuo. Sosterremo questi documenti con inchieste e reportages. Ci sembra infatti che il reportage faccia parte dei generi letterari, e che anzi possa diventarne uno dei più importanti. La facoltà di cogliere intuitivamente e istantaneamente i

significati, l'abilità di raggrupparli per offrire al lettore un insieme sintetico immediatamente decifrabile, sono la qualità più necessarie dell'inviato; e sono quelle che noi chiediamo a tutti i nostri collaboratori. Sappiamo del resto che tra le rare opere del nostro tempo che offrano la certezza di una loro durata si trovano parecchi reportages, come Dieci giorni che sconvolsero il mondo, e soprattutto l'ammirevole Testamento spagnolo... Infine daremo grande spazio, nelle nostre cronache, agli studi psichiatrici che siano scritti secondo le prospettive che ci interessano. I nostri progetti, come si vede, sono ambiziosi: non li condurremo in porto da soli. Siamo, in partenza, un gruppetto; se entro un anno questo gruppo non si sarà di molto allargato, avremo mancato al nostro scopo. Facciamo appello a tutte le buone volontà; tutti i manoscritti saranno accettati, da qualsiasi parte provengano, purché si ispirino ad argomenti legati a quelli che ci stanno a cuore e presentino, inoltre, un valore letterario. Ricordo, infatti, che nella «letteratura impegnata» l'impegno non deve, in alcun caso, far dimenticare la letteratura, e che il nostro intento dev'essere tanto di servire la letteratura infondendole un sangue nuovo, quanto di servire la collettività cercando di darle la letteratura che le si addice.

«Temps Modernes», ottobre 1945

«Sartoris» di William Faulkner

Dopo qualche incertezza iniziale i buoni romanzi diventano del tutto simili a fenomeni naturali; ci si dimentica che hanno un autore, e li si accetta come pietre o alberi: perché ci sono, perché esistono. Luce d'agosto è uno di questi fenomeni, un minerale. Ma Sartoris non l'accettiamo, e per questo è così prezioso: Faulkner, in questo libro, si lascia vedere, si colgono dappertutto la sua mano, i suoi artifici. Finalmente ho capito la grande molla della sua arte: la slealtà. È vero che ogni arte è sleale. Un quadro, riguardo alla prospettiva, è menzognero. Tuttavia esistono quadri autentici e pitture «verosimili».

L'«uomo» di Luce d'agosto, pensavo: l'uomo di Faulkner, come si dice, di solito, l'uomo di Dostoevskij o di Meredith - il grande animale divino e senza Dio, perduto fin dalla nascita e inchiodato alla sua perdizione, crudele, morale fino all'assassinio, salvato - non dalla morte e neppure nella morte - negli ultimi momenti che precedono la morte, grande, fin nei supplizi e nelle umiliazioni più abiette della sua carne, l'avevo accettato senza critica. Non avevo dimenticato il suo viso sprezzante e minaccioso di tiranno, i suoi occhi ciechi. E ora l'ho ritrovato in Sartoris, l'ho riconosciuto nella «cupa arroganza» di Bayard. E così non posso più accettare l'uomo di Faulkner: è un trompe-l'oeil. È questione d'illuminazione. C'è una ricetta: non dire, restare segreto, slealmente segreto - dire soltanto un poco. Ci viene confidato furtivamente che il vecchio Bayard è sconvolto dall'improvviso ritorno del nipote. Furtivamente, con una mezza frase che si spera passi pressoché inosservata. E dopo, quando attendiamo una tempesta, ci vengono mostrati dei gesti, a lungo,

minuziosamente. Faulkner non ignora la nostra impazienza, anzi ci conta, e indugia, con aria innocente, a chiacchierare sui gesti. Ce ne sono stati altri, di chiacchieroni: i realisti, Dreiser. Ma le descrizioni di Dreiser vogliono insegnare qualcosa, sono documentari. Mentre in Faulkner i gesti (infilarsi gli stivali, salire una scala, montare a cavallo) non tendono a descrivere, ma a nascondere. Attendiamo al varco il gesto che tradirà l'agitazione di Bayard: ma i Sartoris non perdono mai il controllo, non si tradiscono mai. Tuttavia, questi idoli, dai gesti che sembrano riti densi di minaccia, hanno una coscienza. Che parla, pensa dentro di sé, si commuove. Tutto questo, Faulkner lo sa; di tanto in tanto, con disinvoltura, ci svela una coscienza. Ma è come un prestigiatore che faccia vedere una scatola vuota. Che cosa vediamo ora? Nulla che non vedessimo già prima: gesti. Talvolta, invece, scopriamo coscienze denudate che scivolano nel sonno. E di nuovo gesti, tennis, pianoforte, whisky, conversazioni. È proprio questo che non posso ammettere: tutto vorrebbe farci credere che queste coscienze siano sempre vuote, sempre sfuggenti. Perché? Perché le coscienze sono cose troppo umane; le divinità azteche hanno brevi e dolci incontri con se stesse. Ma Faulkner sa benissimo che le coscienze non sono, non possono essere vuote; tant'è vero che scrive:

...si sforzava ancora di non pensare a nulla, di tenere la sua coscienza immersa, come un cagnolino che si tenga sott'acqua finché non abbia cessato di dibattersi.

Solo che il contenuto di questa coscienza, che cogliamo sul punto di annegare, Faulkner non ce lo rivela. Non che voglia proprio nascondercelo: anzi, si augura che noi lo indoviniamo, poiché la divinazione rende magico ciò che tocca. A questo punto i gesti ricominciano, tanto che viene voglia di gridare: troppi gesti, come un tempo si diceva: troppe note, parlando di Mozart. E anche troppe parole. La volubilità di Faulkner, il suo stile astratto, superbo, antropomorfo, da predicatore: ancora una volta il risultato di un trompe-l'oeil. Lo stile fonde i gesti quotidiani, li appesantisce,

caricandoli di una magnificenza da epopea, e li fa colare a picco, come soldatini di piombo. Tutto questo ha un fine ben preciso: Faulkner vuol rendere la monotonia scoraggiante e pomposa, il rituale del quotidiano; i gesti, sono il mondo della noia. I suoi ricchi che non hanno bisogno di lavorare né la capacità di godersi il benessere, beneducati eppure incolti, prigionieri sulle terre che possiedono, padroni e schiavi dei loro negri, s'annoiano, e invano si sforzano di riempire di gesti le loro giornate. Ma la noia (chissà se Faulkner ha saputo distinguere sempre la noia dei suoi eroi da quella dei suoi lettori?) non è che un'apparenza, una difesa di Faulkner da noi, dei Sartoris da se stessi. La noia è l'ordine sociale, è il languore monotono di tutto quanto si può vedere, comprendere, toccare: i paesaggi di Faulkner si annoiano esattamente come i suoi personaggi. Il vero dramma è dietro, dietro la noia, dietro i gesti, dietro le coscienze. Di colpo, dal fondo del dramma, scaturisce l'Atto, come un aerolito. Un Atto - finalmente qualcosa che accade, un messaggio. Ma Faulkner ci delude ancora: raramente descrive gli Atti. Perché, di fatto, si trova di fronte a un vecchio problema della tecnica del romanzo, e abilmente lo rovescia: gli Atti sono l'essenziale del romanzo; devono essere preparati con cura e, quando accadono, appaiono nudi e tersi come il bronzo, infinitamente semplici, e ci sfuggono tra le dita. Non c'è più nulla da dire a questo proposito, basterebbe dar loro un nome. Faulkner non lo fa, non ne parla, e di conseguenza insinua che sono fatti innominabili, che vanno al di là del linguaggio. Ci mostrerà soltanto i risultati: un vecchio morto sulla sua sedia, un'auto rovesciata nel fiume, e due piedi che spuntano dall'acqua. Immobili e brutali, tanto solidi e compatti quanto l'Atto è sfuggente, i risultati appaiono e si stendono, definitivi, inesplicabili, nella pioggia fine e serrata dei gesti quotidiani. Più tardi, queste violenze indecifrabili si trasformano in «storie»: vediamo di nominarle, spiegarle, raccontarle. Tutti questi uomini, tutte queste famiglie, hanno la loro storia. I Sartoris portano il pesante fardello di due guerre, di due serie di storie: la guerra di Secessione, nella quale morì l'avo Bayard, e la guerra del 1914 nella quale cadde John Sartoris. Storie che

alternativamente compaiono e scompaiono, passano da una bocca all'altra trascinando con sé, insieme, i gesti quotidiani. Queste storie non sono un passato; sono piuttosto un sottopresente.

Come al solito il vecchio Falls aveva fatto entrare nella stanza, insieme con lui, l'ombra di John Sartoris... Liberato com'era, dal tempo e della carne, (John) costituiva una presenza ben più manifesta di quella dei due vecchi, che, certi giorni, andavano avanti a urlare, negli orecchi sordi uno dell'altro.

Le storie rendono al presente la sua poesia e la sua fatalità: «immortalità fatale e fatalità immortale». E con le storie gli eroi di Faulkner si forgiavano il loro destino: attraverso questi racconti stupendi, abbelliti talvolta dalle successive generazioni, un Atto innominabile, sepolto da anni, richiama altri Atti, li incanta, li attira come una punta attira il fulmine. Subdola potenza delle parole, delle storie; e tuttavia Faulkner non crede a questo genere di incantesimi:

...la folle "bravata di due monelli scervellati e scavezzacollo, ebbri della propria giovinezza, era diventata il colmo dell'ardimento e della bellezza tragica, fino a quando due angeli un tempo splendidi e ora decaduti avevano, modificando il corso degli eventi,... ripreso la storia della razza...

Faulkner non si lascia mai prendere dalle storie, sa quanto valgono, perché è lui che le racconta, perché come Sherwood Anderson, è «un narratore, un mentitore». Con la differenza che sogna un mondo dove le storie crude che narra agiscano veramente sugli uomini: e i suoi romanzi dipingono un mondo sognato. Conosciamo la «tecnica del disordine» dell'Urlo e il furore, di Luce d'agosto, inestricabili miscugli di passato e presente. Credo che in Sartoris se ne possa rintracciare la doppia origine: è, da un lato, il bisogno irresistibile di narrare, di arrestare l'azione più drammatica per lasciare il posto a una storia - tratto caratteristico, mi sembra, di

molti romanzieri lirici - e, dall'altro, la sua fede mezzo sincera e mezzo sognata nel potere magico delle storie. Ma quando scrive Sartoris non ha ancora messo a punto la sua tecnica, ed effettua i passaggi dal presente al passato, dai gesti alle storie, con notevole goffaggine.

Ecco dunque l'uomo che Faulkner presenta e che vorrebbe farci accettare: è un Introvabile; non si riesce ad afferrarlo, né per i suoi gesti, che sono un'apparenza, né per le sue storie, che sono false, né per i suoi atti, folgorazioni indescrivibili. Tuttavia, al di là delle condotte e delle parole, al di là della vuota coscienza, l'uomo esiste, noi intuiamo un dramma autentico, una sorta di carattere intelligibile che spiega ogni cosa. Che cos'è, precisamente? Tara di razza o di famiglia, complesso adleriano di inferiorità, libido repressa? Un po' di tutto, a seconda delle storie e dei personaggi; spesso Faulkner non lo dice. D'altra parte non se ne preoccupa molto, a lui importa piuttosto la natura di questo essere nuovo - natura soprattutto poetica e magica, le cui contraddizioni sono numerose, ma velate. Afferrata attraverso le manifestazioni psichiche, questa «natura» (come chiamarla altrimenti?) partecipa dell'esistenza psichica e nello stesso tempo non è completamente l'inconscio, poiché, spesso, gli uomini ch'essa conduce sembra possano volgersi a contemplarla. D'altra parte la natura è immobile e fissa come una cattiva sorte, gli eroi di Faulkner se la portano dentro fin dalla nascita; testarda come la pietra e la roccia, è una cosa. Una cosa-spirito, uno spirito solidificato, opaco, dietro la coscienza, tenebre la cui essenza è tuttavia chiarezza: ecco l'oggetto magico per eccellenza; le creature di Faulkner sono vittime di un maleficio, una soffocante atmosfera di stregoneria le circonda. È proprio questo che io chiamavo slealtà: malefici simili non sono possibili, e neppure concepibili. Comunque Faulkner si guarda bene dal chiarirli: tutti i suoi procedimenti mirano soltanto a suggerirli.

È forse del tutto sleale? Non credo; se mente, mente a se stesso. Un curioso passo di Sartoris offre la chiave delle sue menzogne e della sua sincerità:

«I tuoi Arlen e i tuoi Sabatini parlano troppo, e nessuno ha mai avuto più cose da dire, e ha fatto tanta fatica a dirle, che il vecchio Dreiser.»

«Ma hanno i loro segreti» spiegò lei. «Shakespeare non ha segreti. Dice tutto.»

«Capisco, non aveva il senso della sfumatura, né il dono delle reticenze. Non era un gentiluomo, insomma,» insinuò lui.

«Appunto... è proprio quello che volevo dire.»

«Allora, per essere un gentiluomo, bisogna avere i propri segreti.»

«Oh, mi annoi.»

Dialogo ambiguo, senza dubbio ironico. Perché Narcissa non è molto intelligente, e perché Michael Arlen e Sabatini sono cattivi scrittori. E tuttavia mi sembra che Faulkner riveli, in questo passo, molto di sé.

Se Narcissa manca forse di gusto letterario, il suo istinto è per contro sicuro quando le fa scegliere Bayard, un uomo che ha i propri segreti. Orazio Benbow ha le sue buone ragioni per amare Shakespeare; ma Shakespeare è debole e loquace, dice tutto: non è un uomo. Gli uomini che Faulkner ama, il negro di Luce d'agosto, Bayard Sartoris, il padre di Assalonne, hanno i loro segreti; tacciono. L'umanesimo di Faulkner è senza dubbio il solo accettabile: odia le nostre coscienze ben sistemate, le nostre loquaci coscienze di ingegneri. Ma non si rende conto, Faulkner, che le sue grandi figure oscure non sono che esteriorità? È vittima della sua arte? Non gli basterebbe, senza dubbio, che i nostri segreti fossero respinti nell'inconscio: sogna una totale oscurità nel cuore stesso della coscienza, una totale oscurità che noi stessi faremmo, in noi. Il silenzio. Il silenzio fuori di noi, il silenzio in noi, ecco il sogno impossibile di un ultrastoicismo puritano. Mente? Che cosa fa quando è solo? Si adagia nelle chiacchiere inesauribili della sua coscienza troppo umana? Bisognerebbe saperlo.

Febbraio 1938

A proposito di John Dos Passos e di «1919»

Un romanzo è uno specchio: tutti lo sanno. Ma che cosa significa leggere un romanzo? Secondo me è come saltare nello specchio. D'un tratto, ci si trova dall'altra parte del vetro, tra persone e oggetti che hanno un aspetto familiare: soltanto l'aspetto, dal momento che non li avevamo visti mai. A loro volta, le cose del nostro mondo sono fuori e diventano riflessi; ma chiudete il libro e scavalcate di nuovo il bordo del vetro rientrando nel nostro solito mondo: ci ritrovate case, giardini, persone che non hanno nulla da dirvi; lo specchio che si è riformato alle vostre spalle le riflette tranquillamente. A questo punto eccovi pronti a giurare che l'arte è un riflesso; i più maligni arriveranno a parlare di specchi deformanti. Questa illusione assurda e ostinata, Dos Passos la utilizza consciamente per spingerci alla rivolta. Ha fatto tutto il necessario perché il suo romanzo non apparisse che un riflesso, ha persino indossato la vecchia pelle d'asino del populismo: la sua arte, infatti, non è gratuita, e ce lo vuole dimostrare. Ecco il suo curioso compito: farci vedere questo mondo qui, il nostro. Farcelo soltanto vedere, senza spiegazioni né commenti; senza rivelazioni sulle macchinazioni della polizia, sull'imperialismo del petrolio, sul Ku-Klux-Klan; non ricorre neppure a quadri crudeli della miseria. Tutto ciò che vuol farci vedere, noi l'abbiamo già visto e, come sembrerebbe sulle prime, l'abbiamo visto proprio come lui vuole farcelo vedere. La triste abbondanza di queste vite senza tragicità si riconosce immediatamente: sono le nostre vite, e mille avventure appena ab-

bozzate, mancate, subito dimenticate e sempre ricominciate che scivolano via senza lasciare il segno, senza mai impegnare, fino al giorno in cui una di loro, del tutto simile alle altre, di colpo, a tradimento, come per inettitudine o malafede, disgusta un uomo per sempre, guastando un meccanismo senza averne l'aria. Ora, è proprio raffigurandoci, esattamente come potremmo raffigurarcele anche noi, queste apparenze troppo note dove ciascuno di noi si adagia, che Dos Passos ce le rende insopportabili. È capace di indignare quelli che non si sono mai indignati, e spaventa chi non si spaventa mai di nulla. È un gioco di prestigio? Mi guardo attorno: persone, città, navi, la guerra. Ma tutte queste cose non sono vere: sono discretamente losche e sinistre, come negli incubi. Anche la mia indignazione contro quel mondo mi appare losca : assomiglia soltanto - e piuttosto da lontano - all'altra, a quella che un fatto di cronaca basta a provocare: mi trovo dall'altra parte del vetro.

L'odio, la disperazione, l'orgoglioso disprezzo di Dos Passos sono veri; ma, proprio per questo, il suo mondo non è vero: è un oggetto creato. Io non ne conosco altri - neppure quelli di Faulkner o di Kafka - dove l'arte sia più grande o meglio dissimulata; non ne conosco, che siano così vicini al nostro, così preziosi, toccanti: e questo, perché Dos Passos ha preso in prestito dal nostro mondo la sua materia. E tuttavia non ce n'è che siano più lontani e più estranei dal nostro mondo; Dos Passos ha inventato una sola cosa: un'arte di raccontare; che però basta per creare un universo.

Si vive nel tempo, si conta nel tempo. Il romanzo si svolge al presente, come la vita. Il passato è romanzesco soltanto in apparenza, possiamo considerarlo come un presente con un distacco estetico, come un artificio di regia. Nel romanzo i giochi non sono fatti, perché l'uomo romanzesco è libero. Tutto si svolge sotto i nostri occhi; la nostra impazienza, l'ignoranza, l'attesa, sono quelle dell'eroe. Il racconto, al contrario, Fernandez ci ha dimostrato che si fa al passato. Ma il racconto spiega: l'ordine cronologico - l'ordine della vita - dissimula a stento l'ordine delle cause, che è ordine per comprendere; l'avvenimento non ci tocca, è a metà strada tra il fatto e la legge. Il tempo di Dos Passos è la sua creatura: né romanzo né

racconto. È piuttosto, se vogliamo, il tempo della Storia. Il passato e l'imperfetto non sono usati per convenienza: la realtà delle avventure di Joe e di Evelyn sta nel fatto che sono passate. Tutto è raccontato come da qualcuno che ricorda: «Quando Dick era piccolo, non sentiva mai parlare di suo padre...» - «Quell'inverno, Evelyn sognava una cosa sola: andare alla scuola d'arte...» - «Restarono quindici giorni a Vigo, mentre le autorità non fecero che litigare a proposito della loro situazione, finché ne ebbero abbastanza...» L'avvenimento del romanzo è una presenza senza nome: non si può dirne nulla, dal momento che si sta compiendo; può essere la storia di due uomini che cercano le loro donne attraverso una città, ma non si dice che «non le trovano» perché non sarebbe vero: finché c'è ancora una strada, un caffè, una casa da esplorare, non è ancora vero. In Dos Passos l'avvenimento riceve immediatamente il suo nome, i dadi son tratti, come nella nostra memoria: «Glen e Joe restarono a terra soltanto qualche ora e non riuscirono a trovare Marceline e Loulou.» I fatti sono segnati da contorni netti, sono al punto giusto per essere pensati. Ma Dos Passos non li pensa mai: neppure per un istante l'ordine delle cause si lascia sorprendere sotto l'ordine delle date. Questo non è racconto: è l'annaspare balbuziente di una memoria brutta e crivellata, che riassume in poche parole un periodo di svariati anni, per dilungarsi con languore su un fatto minuscolo; proprio come le nostre vere memorie, in una confusione di affreschi e di miniature. Il rilievo non manca, ma è sapientemente distribuito come per caso: un passo ancora e ci troveremmo di fronte al famoso monologo del deficiente nell'Urlo e il furore. Ma Dos Passos si ferma in tempo: evita di intellettualizzare, e perciò non suggerisce una spiegazione dell'irrazionale, non fa intuire, dietro a questo disordine, un ordine freudiano. Grazie a questa accortezza i fatti passati conservano un sapore di presente; restano ancora, nel loro esilio, ciò che furono un giorno, un giorno solo: inesplicabili tumulti di colori, di grida, di passioni. Ogni avvenimento è una cosa fulgida e solitaria, che non proviene da nessun'altra, sorge di colpo e s'aggiunge ad altre cose: irriducibile. Raccontare, per Dos Passos, è come fare un'addizione; di qui deriva

quell'andamento allentato del suo stile: «e... e... e...» Le grandi apparenze inquietanti, la guerra, l'amore, un movimento politico, uno sciopero, svaniscono, si polverizzano in un'infinità di particolari che si possono allineare l'uno accanto all'altro. Ecco l'armistizio:

Ai primi di novembre cominciarono a circolare le voci di un prossimo armistizio, e improvvisamente, un pomeriggio, il maggiore Wood entrò come un fulmine nell'ufficio di Evelyn ed Eleanor, fece loro interrompere il lavoro e le abbracciò gridando: «Finalmente, ci siamo!» Prima di sapere dove si trovava, Evelyn si sorprese a baciare sulla bocca il maggiore Moorehouse. Gli uffici della Croce Rossa assomigliavano al dormitorio di un'università, la sera dopo una vittoria alla partita di calcio: era l'armistizio. Dappertutto saltavano fuori bottiglie di cognac, si cantava: «*Il y a une longue, longue route tournante*», oppure «*La Madelon pour nous n'est pas sévère...*»

Questi americani vedono la guerra come Fabrizio la battaglia di Waterloo; l'intenzione, come pure il procedimento, sono chiari: ancora una volta bisogna chiudere il libro e riflettere.

Anche le passioni e i gesti sono cose. Proust li analizzava, collegandoli a stati anteriori e di conseguenza li rendeva necessari. Dos Passos vuole conservargli loro il carattere di fatti. Si può dire soltanto: «Ecco: a quel tempo Richard era così, in un'altra epoca era diverso.» Gli amori, le decisioni sono grosse sfere che girano su di sé; tutt'al più, possiamo afferrare una specie di convenienza fra lo stato psicologico e la situazione esteriore: qualcosa come un rapporto di colori. Si potrebbe anche sospettare l'esistenza di una spiegazione possibile ; che sembrerebbe però leggera e futile come una tela di ragno posata su grandi fiori rossi. Mai, però, s'avverte il senso della libertà romanzesca; Dos Passos ci impone piuttosto la spiacevole impressione di un'indeterminatezza dei particolari. Gli atti, le emozioni, le idee, si situano all'improvviso nel personaggio, vi fanno il loro nido, l'abbandonano senza che lui ci metta gran che di proprio. Non è esatto dire che subisca gli atti: li constata,

semplicemente, - e nessuno può dire secondo quale legge si succedano le apparizioni.

Atti che tuttavia sono stati. Il passato senza legge è irrimediabile; non senza motivo Dos Passos ha scelto, per raccontare, la prospettiva della storia: vuol farci sentire che il gioco è fatto. Malraux dice press'a poco, nell'Espoir: «La Morte è tragica, perché trasforma la vita in destino.» Dos Passos si è situato nella morte fin dalle prime righe del suo libro: tutte le esistenze che delinea si richiudono in sé, assomigliano a quelle memorie bergsoniane che, dopo la morte del corpo, fluttuano piene di grida, odori e luci, ma senza vita, in un limbo sconosciuto. Queste vite umili e vaghe, le sentiamo continuamente come destini. Il nostro passato non è per nulla tale: non è uno dei nostri atti, di cui si possa oggi trasformare il valore e il senso. Ma gli oggetti screziati che Dos Passos ci presenta sono, sotto i loro violenti colori, già pietrificati. Il loro senso è fissato. Chiudete gli occhi, cercate di ricordarvi la vostra vita, sforzatevi di ricordarla così: ne resterete soffocati. È questo soffocamento senza via di scampo che Dos Passos ha voluto esprimere: nella società capitalista gli uomini non hanno una vita, hanno soltanto un destino: questo non lo dice, ma lo fa sentire dappertutto; insiste con discrezione e prudenza fino a provocare la voglia di spezzare i nostri destini. Eccoci diventati ribelli: il suo scopo è raggiunto.

Ribelli dietro lo specchio ; poiché il ribelle di questo mondo non vuole cambiarlo: vuol cambiare piuttosto la condizione presente degli uomini, quella che si realizza giorno per giorno. Raccontare il presente al passato significa usare un artificio, significa creare un mondo strano e bello, immobile come una di quelle maschere del martedì grasso, che diventano spaventose quando uomini veri le portano sul viso.

Ma quali memorie si dipanano lungo tutto il romanzo? Sarebbero, a prima vista, quelle degli eroi, di Joe, di Dick, di Fillette, di Evelyn; e, in molti punti, è così: in generale, ogni volta che un personaggio è sincero, ogni volta che ha in sé una pienezza, di qualsiasi genere:

Quando era libero rientrava, stanco fino alla sofferenza, alle prime ore del mattino parigino percorso da un alito di vento, ricordandosi degli occhi, dei capelli madidi di sudore, delle dita contratte, coperte di sporcizia e di sangue coagulato...

Ma spesso il narratore non coincide del tutto con l'eroe: ciò che dice, l'eroe non l'avrebbe potuto dire; tuttavia, si sente che esiste fra di loro una complicità discreta, il narratore racconta, dal di fuori, come all'eroe sarebbe piaciuto che si raccontasse. Con l'aiuto di questa complicità, Dos Passos ci fa fare, senza preavvertirci, il passaggio che si proponeva: ed eccoci all'improvviso situati in una memoria orribile, ogni ricordo della quale ci mette a disagio, una memoria che ci disorienta in quanto non è più quella dei personaggi e neppure dell'autore: si direbbe che a ricordare è un coro, un coro sentenzioso e complice:

Malgrado ciò riusciva bene a scuola, e i suoi professori gli volevano molto bene, soprattutto l'insegnante d'inglese, Miss Teagle, perché era bene educato e diceva cose buffe senza malizia, che li facevano ridere. Miss Teagle affermava che in inglese era proprio bravo. Una volta, a Natale, le inviò una breve poesia da lui composta su Gesù e i Re Magi, e lei dichiarò che aveva davvero talento.

Il racconto diventa alquanto lezioso, e ogni informazione sull'eroe assume un'aria solenne e pubblicitaria: «...dichiarò che aveva davvero talento». Questa frase senza alcun commento è ricca di risonanza collettiva. È una dichiarazione. Non di rado, quando vorremmo conoscere i pensieri dei suoi personaggi, Dos Passos ci dà le loro dichiarazioni con rispettosa obiettività:

Fred... dichiarò che alla vigilia della partenza si sarebbe dato alla pazza gioia. Una volta al fronte, avrebbero potuto ucciderlo: e allora? Dick replicava che gli piaceva chiacchierare con le donne ma in fondo era un genere di commercio, e la cosa lo disgustava. Ed. Schuyler, che avevano soprannominato Frenchie e che aveva preso

maniere europee, disse che le ragazze da strada erano troppo ingenua.

Apro «Paris-Soir» e leggo: «Dal nostro corrispondente speciale: Charlie Chaplin dichiara di avere ucciso Charlot.» Dos Passos ci riferisce le parole dei suoi personaggi nello stile delle dichiarazioni alla stampa. Di colpo, staccate dal pensiero, parole pure, semplici reazioni che bisogna registrare come tali, secondo gli schemi dei behavioristi, cui Dos Passos si ispira quando gli piace. Nello stesso tempo la parola riveste un'importanza sociale: è sacra, diventa la cosa più importante. Poco importa, pensa il coro soddisfatto, ciò che Dick aveva in testa quando pronunciava la frase; l'essenziale è che sia stata pronunciata: veniva da lontano, non si era formata in lui, era, prima ancora che lui parlasse, un grido pomposo e tabù; lui le ha prestato soltanto la sua potenza di affermazione. È come se esistesse un cielo di parole e di luoghi comuni, dal quale ciascuno di noi stacca le parole adatte alla situazione; e c'è pure un cielo dei gesti. Dos Passos finge di presentarci i gesti alla stregua di avvenimenti puri, come semplici fuori, liberi movimenti di un animale. Ma è solo apparenza: adotta infatti, per delinearli, il punto di vista del coro e quello dell'opinione pubblica. Non c'è un gesto di Dick o di Eleanor che non sia una manifestazione, accompagnata in sordina da un piacevole mormorio:

A Chantilly visitarono il castello e diedero da mangiare alle carpe dei fossati. Fecero colazione nel bosco seduti su cuscini di gomma. J.W. fece ridere tutti raccontando che i pic-nic gli facevano orrore e chiedendo, rivolto in particolare alle donne, anche alle più intelligenti, di continuare a organizzare pic-nic. Finita la colazione andarono a Senlis, a vedere le case distrutte dagli ulani durante la guerra.

Non sembra la cronaca di un banchetto di reduci fatta da un giornale locale? Nello stesso tempo il gesto si riduce fino a diventare una sottile pellicola, d'un tratto ci accorgiamo che conta, cioè che

impegna, talvolta, e che è sacro. Per chi? Per l'ignobile coscienza della «gente», per quello che Heidegger chiama das Man. Ma infine, questa coscienza, chi la fa nascere? Chi dunque la rappresenta mentre sto leggendo? Ebbene, sono io. Per prendere le parole, per dare un senso ai paragrafi, bisogna prima che io adotti il suo punto di vista, che faccia da coro compiacente. La sua coscienza esiste solo per me; senza di me ci sarebbero solamente macchie nere su fogli bianchi. Ma dal momento che io sono questa coscienza collettiva, voglio staccarmene, assumere nei suoi confronti il punto di vista del giudice: è come dire strapparmi da me stesso. Deriva di qui la vergogna e il malessere che Dos Passos sa così bene comunicare al lettore; complice mio malgrado - ancora non sono sicuro di esserlo mio malgrado - creatore di tabù che nello stesso tempo respingo; nuovamente, nel nocciolo di me, contro di me, rivoluzionario.

Questi uomini di Dos Passos, come li odio. Mi si mostra una loro seconda coscienza proprio per farmi vedere che sono bestie viventi, ed ecco che si mettono a svolgere l'interminabile tessuto delle loro dichiarazioni rituali e dei loro gesti sacri. La scissione, in loro, non avviene tra il fuori e il dentro, tra la coscienza e il corpo, ma tra i balbettii di un pensiero individuale, timido, intermittente, incapace di esprimersi con le parole - e il mondo vischioso delle rappresentazioni collettive. Quant'è semplice questo procedimento, e com'è efficace: basta raccontare una vita con la tecnica del giornalismo americano, e la vita si cristallizza nel sociale. Allo stesso modo il problema del passaggio al tipico - pietra di inciampo del romanzo sociale - è risolto. Non c'è più bisogno di presentarci un operaio-tipo, di comporre, come fa Nizan in Antoine Bloyé, un'esistenza che sia la media esatta di migliaia di esistenze. Dos Passos, invece, può dedicare tutte le sue cure a rendere la singolarità di una vita; ciascuno dei suoi personaggi è unico; ciò che gli capita potrebbe capitare solo a lui. Che importa, se il sociale l'ha marcato più profondamente di quanto non possa fare alcuna circostanza particolare? Lui è il sociale. Così, oltre il caso dei destini e la contingenza del particolare, si intravede un ordine più flessibile che la necessità fisiologica di Zola, che il meccanismo psicologico di

Proust, una costrizione insinuante e dolce che sembra allentare la presa sulle sue vittime e lasciarle andare, per riprenderle senza che se ne accorgano: un determinismo statico. Questi uomini, affogati nella loro propria vita, vivono come possono, si dibattono, e ciò che loro accade non è stabilito in anticipo. Eppure le loro peggiori violenze, gli errori, gli sforzi, non possono compromettere la regolarità delle nascite, dei matrimoni, dei suicidi. La pressione che un gas esercita sulle pareti del recipiente che lo contiene non dipende dalla storia individuale delle molecole che lo compongono.

Siamo sempre dall'altra parte dello specchio. Ieri avete visto il vostro migliore amico, gli avete espresso il vostro odio appassionato contro la guerra- provate ora a raccontare questo incontro alla maniera di Dos Passos. «Ordinarono due bicchieri e dissero che la guerra era uno schifo. Paul dichiarò che avrebbe fatto di tutto piuttosto che combattere e Jean disse che era d'accordo ed entrambi si commossero e dissero che erano felici d'essere d'accordo. Rientrando, Paul decise che avrebbe visto Jean più spesso.» Dopo un po' vi odiereste; non ci vorrà molto per capire che non potete parlare di voi su questo tono. Per quanto poco sinceri possiate essere, almeno vivete la vostra insincerità; ve la giocate, d'istante in istante, ne prolungate l'esistenza con una creazione continua. E anche se vi siete lasciati ingoiare dalle rappresentazioni collettive, era necessario che le viveste come rinuncia individuale. Non siamo né essere meccanici né ossessi, ma peggio: liberi, interamente fuori o interamente dentro. L'uomo di Dos Passos è un essere ibrido, interno-esterno. Noi siamo con lui e in lui, viviamo con la sua vacillante coscienza individuale: d'improvviso arretra, s'indebolisce, si diluisce nella coscienza collettiva. Lo seguiamo in questo diluirsi ed eccoci subito fuori senza accorgercene. Uomo dietro lo specchio, creatura inattesa, spregevole e affascinante. Da questo scivolare perpetuo Dos Passos trae magnifici effetti: è difficile trovare una descrizione che colpisca quanto quella della morte di Joe:

Joe si sbarazzò dei due «rompiscatole» e si avvicinava alla porta arretrando quando vide nello specchio un gigante scamiciato che

stava per rompergli sulla testa una bottiglia che teneva con tutt'e due le mani. Volle girarsi, ma non fece in tempo: la bottiglia gli fracassò il cranio e fu finita.

Dentro, con lui, fino al colpo di bottiglia sul cranio; subito dopo, fuori, nella memoria collettiva, assieme al coro: «e fu finita». Nulla dà meglio il senso dell'annientamento; ogni pagina che si volga, e che parli d'altre coscienze e d'un mondo che procede senza Joe è come una palata di terra sul suo corpo. Ma è una morte dietro lo specchio; ne afferriamo, infatti, solo la bella apparenza del nulla. Il vero nulla non si può né sentire né pensare. Sulla nostra vera morte non avremo mai nulla da dire, né altri dopo di noi.

Il mondo di Dos Passos è impossibile - come quello di Faulkner, di Kafka e di Stendhal - perché è contraddittorio. Ma proprio per questo è bello: la bellezza è una velata contraddizione. Per me Dos Passos è il più grande scrittore del nostro tempo.

Agosto 1938

«La Conspiracy» di Paul Nizan

Nizan parla della gioventù. Ma un marxista ha troppo senso storico per descrivere in generale un'età della vita, sia la Giovinezza che la Maturità, proprio come sfilano nella cattedrale di Strasburgo, quando l'orologio suona il mezzogiorno. I suoi giovani sono gente datata e riferita alla propria classe; hanno vent'anni, come li ebbe Nizan nel 1929, ai tempi belli della «prosperità», a metà del dopoguerra che è finito adesso. Sono borghesi, in gran parte figli di quella grande Borghesia che «dubita con ansia del proprio futuro», di quei «grandi commercianti» che educavano i loro figli in modo esemplare, ma che ormai non rispettavano altro che lo Spirito, «senza pensare che la loro assurda venerazione per le attività meno interessanti della vita guastava tutto ed era semplicemente il segno della loro decadenza mercantile e di una coscienza sporca borghese, della quale non avevano ancora sospetto alcuno». Figli degeneri che una deviazione «trascina fuori dalle vie del commercio» verso carriere di «creatori d'alibi». Marx ci ha dato una fenomenologia delle essenze economiche: penso soprattutto alle sue ammirevoli analisi del feticismo della Merce. In questo senso anche Nizan ci dà una fenomenologia, poiché fissa e descrive, sulla base di dati sociali e storici, quell'essenza in movimento che è la gioventù; un'età truccata, un'età-feticcio. Un dosaggio complesso di storia e di analisi è il grande pregio del suo libro.

Nizan ha vissuto la sua gioventù fino alla feccia. Quando ci stava dentro, e il suo orizzonte ne era ovunque limitato, scriveva in Aden Arabia: «Avevo vent'anni, non permetterò a nessuno di dire che è l'età più bella della vita.» Gli sembrava allora che la gioventù fosse

un'età naturale, come l'infanzia, benché molto più infelice, e che alla società capitalista si dovessero far risalire le responsabilità delle sue miserie. Oggi ci torna sopra, e la giudica senza indulgenza. È un'età artificiale, che è stata fatta e che si fa, la cui struttura e l'esistenza, perfino, dipendono dalla società; l'età, per eccellenza, dell'inautentico. Gli operai di vent'anni la evitano per via delle disgrazie, delle preoccupazioni, del contatto che intrattengono per sopravvivere; gli operai di vent'anni che «hanno già un'amante o una moglie, dei figli, un mestiere... una vita, insomma», che diventano, alla fine dell'adolescenza, uomini, senza essere mai stati «giovani». Ma Lafforgue e Rosenthal, figli di borghesi, studenti, vivono in pieno la grande noia astratta della gioventù. La loro leggerezza sinistra, la futilità aggressiva, derivano dalla mancanza di obblighi e dalla loro naturale irresponsabilità. «Improvvisano», e niente li impegna, neanche l'adesione ai partiti estremisti: «...erano divertimenti... senza grandi conseguenze per figli di banchieri e di industriali, com'erano loro, sempre in grado di rientrare nel girone della loro classe...» Prudenti, forse, se si tratta di improvvisazioni che nascono da un rapido contatto con la realtà. Che rimangono però senza seguito, e così vengono subito dimenticate; le loro azioni sono altrettante fumate, e lo sanno; per questo hanno il coraggio di intraprendere, anche se fanno finta di ignorarlo. Come chiamarle, queste imprese così gravi e frivole, se non «cospirazioni»? Ma Lafforgue e Rosenthal non sono affatto monarchici; i giovani borghesi possono andare a fare i loro complotti all'altro capo del mondo politico, nei partiti degli uomini, perfino. Che cosa sottintenda la bella parola «cospirare», lusinghe, piccoli misteri, importanza vuota e pericoli fittizi, è subito chiaro. Tenui intrighi: gioco. Un gioco, ecco cos'è il grande complotto dostoevskiano ordito da Rosenthal, le cui sole vestigia saranno, nel fondo di un cassetto, due fascicoli incompiuti e peraltro privi di interesse; un gioco febbrile e nullo, una cospirazione abortita, è anche l'amore inventato che Rosenthal porta a sua cognata. E dire gioco, è come dire commedia: mentono l'uno all'altro perché sanno di non correre rischi; cercano inutilmente di spaventarsi; inutilmente, o quasi, di

ingannarsi. Io credo di conoscere la grande sincerità muta della fatica, della sofferenza fisica, della fame, che Nizan contrapporrebbe alle loro chiacchiere. Di fatto, Bernard Rosenthal che ha compiuto, per collera e pigrizia, i gesti irreparabili del suicidio, conoscerà la sola realtà dell'agonia. Solo l'agonia, ma troppo tardi, gli farà vedere che ha «mancato l'amore..., che non ama neanche più Catherine e che sta per morire defraudato». Eppure, questi giovani hanno l'apparenza della buona volontà: vogliono vivere, amare, ricostruire un mondo che crolla. Ma la loro buona volontà è intimamente insidiata da una frivolezza astratta e sicura di sé che li taglia fuori dal mondo e da se stessi: «In fondo alla loro politica, si trovano ancora e solamente metafore e gridi.» La gioventù è l'età dei risentimenti. Non la grande collera degli uomini che soffrono: questi giovani si definiscono in rapporto alle loro famiglie; «confondono facilmente il capitalismo con gli adulti»; credono di cogliere un «mondo promesso alle grandi metamorfosi»; ma vogliono soprattutto provocare noie ai loro genitori. Il «giovane» è un prodotto della famiglia borghese, la sua situazione economica e la sua visione del mondo sono esclusivamente familiari.

Non tutti questi giovani saranno uomini mediocri. Ma da un'età, che Comte chiamava «metafisica», Nizan dimostra benissimo che si esce solo facendo la rivoluzione. La gioventù non porta dentro di sé la propria soluzione: bisogna che cada e si laceri; o muore l'uomo, come accade a Rosenthal, oppure un complesso familiare d'inferiorità costringe il giovane a trascinare, come fa Pluvimage, un'eterna e miserabile adolescenza: secondo Nizan, esiste una crisi della gioventù, come per Freud dell'infanzia; le pagine dove descrive il doloroso passaggio di Lafforgue all'età virile, sono tra le più belle del libro.

Non penso che Nizan volesse scrivere un romanzo. I suoi giovani non sono romanzeschi: agiscono poco, non sono molto diversi gli uni dagli altri; a tratti, sembrano unicamente un'espressione, tra le tante, della loro famiglia e della loro classe; altre volte, rappresentano il filo tenue che collega certi avvenimenti. Ma è così di proposito: secondo Nizan, non meritano di meglio; più tardi, ne

farà altrettanti uomini. Può, un comunista, scrivere un romanzo? Non ne sono convinto: non ha il diritto di farsi complice dei suoi personaggi. Ma basta, per sentire la bellezza e la forza di questo libro, incontrare ad ogni pagina l'evocazione ossessiva di un'età infelice e colpevole; basta che sia una testimonianza dura e vera, resa proprio quando «i giovani» si raggruppano e si congratulano, quando un giovanotto qualsiasi crede di avere i suoi diritti in quanto giovane, come il contribuente perché paga le tasse o il padre di famiglia perché ha i suoi figli. È bello ritrovare, dietro i suoi eroi irrisori, la personalità amara e cupa di Nizan, l'uomo che non perdona alla sua giovinezza, e il suo bello stile, secco e senza artifici, le sue lunghe frasi cartesiane, che cadono a metà come se non potessero più reggersi, e riprendono a un tratto per perdersi in aria; e gli impeti oratori che subito tagliano corto per concludersi con un giudizio breve e glaciale; non è uno stile da romanzo, subdolo e nascosto: è uno stile da battaglia, un'arma.

Novembre 1938

Francois Mauriac e la libertà

Il romanzo non ci dà le cose, ma i loro segni.¹ Con quei puri segni che sono le parole, che indicano nel vuoto, come è possibile costruire un mondo che stia in piedi? Com'è che Stavrogin vive? Si avrebbe torto a credere che tragga la vita dalla nostra immaginazione: le parole fanno nascere immagini quando noi ci sogniamo sopra; ma quando leggo, non sogno: decifro. No, non immagino Stavrogin, l'attendo, attendo i suoi atti, la fine della sua avventura; la spessa materia che rimescolo quando leggo *I Demoni* è la mia attesa, il mio tempo. Un libro è solo un mucchietto di foglia secche, oppure una grande forma in movimento: la lettura. Il romanziere capta quel movimento, lo guida, lo piega, ne fa la sostanza dei suoi personaggi; un romanzo, serie di letture, di piccole vite parassitarie, ciascuna delle quali dura quanto un giro di danza, si gonfia e si nutre del tempo dei suoi lettori. Ma, affinché la durata delle mie impazienze e delle mie ignoranze si lasci attrarre, modellare, e presentare infine a me stesso come la carne di queste creature inventate, bisogna che il romanziere sappia attrarla nella sua trappola, bisogna che incida nel cavo del suo libro, nel mezzo dei segni di cui dispone, un tempo simile al mio, il cui futuro non sia ancora fatto. Se suppongo che le azioni future dell'eroe sono fissate fin dall'inizio dall'ereditarietà, dalle influenze sociali, o da qualsiasi altro meccanismo, il mio tempo rifluisce su di me: resto io solo, io che leggo, io che duro, di fronte a un libro immobile. Volete che i vostri personaggi siano vivi? Fateli liberi. Non si tratta di definire, ancor meno di spiegare (in un romanzo le migliori analisi psicologiche fanno di morte), ma soltanto di presentare passioni e

atti imprevedibili. Ciò che farà Rogozin non lo sappiamo né lui né io; io so che va a rivedere la sua amante colpevole, ma non posso indovinare se si dominerà o se la sua collera esploderà nell'omicidio: è libero. Io scivolo in lui ed ecco che lui attende nella mia attesa, ha paura di se stesso *in me*; è vivo.

Cominciavo a leggere *La Fin de la Nuit* e mi venne in mente che gli autori cristiani, per la natura stessa della loro fede, sono i più adatti a scrivere romanzi: l'uomo della religione è libero. La suprema indulgenza dei cattolici può irritare, perché l'hanno imparata: ma se sono romanzieri è loro molto utile. Il personaggio di romanzo e l'uomo cristiano, centri di indeterminazione, sono segnati da caratteri precisi, cui non di meno possono sottrarsi; liberi di andare al di là della loro natura, anche quando se ne lasciano dominare; ciò è possibile perché sono liberi. Possono lasciarsi intrappolare dagli ingranaggi psichici, ma non saranno mai meccanismi. Perfino la nozione cristiana di peccato corrisponde rigorosamente a un principio del genere romanzesco. Il cristiano pecca e l'eroe del romanzo deve commettere una colpa; alla sua durata così densa mancherebbe l'urgenza che conferisce all'opera d'arte la necessità, la crudeltà, se l'esistenza della colpa - che non si può annullare, che si deve riscattare - non rivelasse al lettore l'irreversibilità del tempo. Perciò Dostoevskij è un romanziere cristiano. Non romanziere e cristiano allo stesso modo in cui Pasteur fu cristiano e sapiente: ma romanziere per servire il Cristo.

Anche Mauriac è un romanziere cristiano; il suo libro *La Fin de la Nuit* vuol descrivere una donna nella sua libertà più profonda. Intende mostrare, come dice nella prefazione, «il potere accordato alle creature più cariche di fatalità, il potere di dire no alla legge che le annienta». Eccoci in piena arte del romanzo, in piena fede. Tuttavia, a lettura terminata, confesso la mia delusione; neppure per un istante mi sono lasciato prendere, neppure per un istante ho dimenticato il mio tempo. Esistevo, mi sentivo vivere, sbadigliavo un po', dicevo persino «ben fatto!»; più che a Thérèse Desqueyroux pensavo a Mauriac, fine, sensibile, limitato, con la sua discrezione impudica, la buona volontà intermittente, il patetico d'origine

nervosa, la poesia aspra e zoppicante, lo stile contratto. Perché non sono riuscito a dimenticarlo e dimenticarmi? E che ne era della naturale disposizione del cristiano al romanzo? Bisogna ritornare alla libertà. Come fa Mauriac a rivelarci la libertà che regala alla sua eroina?

Thérèse Desqueyroux lotta contro il suo destino. Dunque è un essere duplice: una parte di lei è imprigionata nella Natura. Di lei si può dire «è così», come di un ciottolo o di un ceppo. Ma tutta un'altra parte sfugge alle descrizioni e alle definizioni, perché è solo un'assenza. Se la libertà accetta la natura, inizia il regno della fatalità; se rifiuta, se risale la china, Thérèse Desqueyroux è libera. Libertà di dire di no - o almeno di non dire di sì («è richiesto loro solo di non rassegnarsi alla notte»): libertà cartesiana, infinita, informe, senza nome, senza destino, «continuamente riaperta», il cui solo potere è di sanzionare, ma sovrana perché può rifiutare la sanzione. Ecco, almeno, quanto avevamo intravisto nella prefazione. Lo ritroviamo nel romanzo?

Va detto, per cominciare, che questa volontà sospensiva è più da tragedia che da romanzo. L'ondeggiare di Thérèse fra gli slanci della sua natura e le riprese della sua volontà fa pensare ai drammi di Rotrou: il vero conflitto del romanzo è piuttosto quello della libertà con se stessa. In Dostoevskij la libertà si avvelena fin dalla sua stessa sorgente; si imprigiona nel momento stesso in cui cerca di liberarsi. L'orologio, l'irascibilità di Dmitrij Karamazov sono altrettanto liberi che la profonda pace di Aléxa. La natura che lo soffoca, contro la quale Dmitrij si dibatte, non è quella che Dio gli ha dato, ma quella che lui stesso si è fatta, ciò che ha giurato di essere, dentro alla quale si è fissato, ad opera dell'irreversibilità del tempo: in questo senso Alain dice che un carattere è come un giuramento. Leggendo Mauriac - e può essere questo il suo merito - si sogna un'altra Thérèse, che sarebbe stata più capace e più grande. Ma, in ultima analisi, questa lotta della libertà contro la natura si raccomanda per la sua venerabile antichità e la sua ortodossia: è la ragione che lotta contro le passioni, l'anima cristiana, unita al corpo dall'immaginazione, che si ribella agli impulsi della carne.

Accettiamolo provvisoriamente come tema, anche se non sembra vero: basterebbe che fosse bello.

Ma la «fatalità» contro cui Thérèse deve lottare è davvero e solo il determinismo delle sue tendenze? Mauriac lo chiama destino: non confondiamo il destino con il carattere. Il carattere siamo ancora noi, l'insieme delle forze febbrili che si insinuano nelle nostre intenzioni e deviano insensibilmente i nostri sforzi, sempre nella stessa direzione. Quando Thérèse si adira contro Mondoux, che l'ha umiliata, Mauriac scrive: «Era la vera Thérèse che parlava in quel momento: la Thérèse pronta a mordere...» Qui si tratta veramente del carattere di Thérèse. Ma, quando se ne va, dopo essere stata capace di trovare una risposta offensiva,² leggo: «Il colpo, dato con mano sicura, l'aiutava a misurare il suo potere, a prendere coscienza della sua missione.» Quale missione? Tornano alla mente le parole della prefazione: «il potere che le è concesso di avvelenare e corrompere». Ecco il Destino, che avvolge il carattere e va oltre, che rappresenta, nella Natura e persino nell'opera, così bassamente psicologica di Mauriac, la potenza del soprannaturale. Una legge, indipendente dalla sua volontà, governa le azioni di Thérèse, dal momento in cui queste le sfuggono dalle mani, e le conduce tutte, anche le meglio intenzionate, verso conseguenze nefaste. Si pensa al castigo inflitto da una strega: «Ogni volta che aprirai bocca ne usciranno rospi.» Se non si è credenti non si può capire il senso di questa stregoneria. Ma per un credente tutto ciò è comprensibilissimo: che cos'è, in fondo, se non l'espressione di un'altra stregoneria, il peccato originale? Ammettiamo dunque che Mauriac, quando parla di Destino, lo faccia seriamente da cristiano. Ma quando ne parla da romanziere non lo seguo più. Il Destino di Thérèse Desqueyroux è fatto, in parte, da un vizio di carattere e, in parte, da una maledizione che pesa sulle sue azioni. Due fattori assolutamente incompatibili: uno può essere constatato all'interno, dall'eroina stessa, l'altro avrà bisogno di un'infinità di osservazioni fatte, dal di fuori, da un testimone occupato a seguire tutte le azioni di Thérèse fino alle loro estreme conseguenze. Mauriac lo sa così bene che, quando vuol farci vedere la Thérèse predestinata, ricorre a

un artificio: ce la mostra come appare agli altri: «Niente di strano che le persone si voltino a guardare: il puzzo di una bestia si avverte subito.» Ecco dunque la grande apparenza ibrida che l'autore ci fa intravedere lungo tutto il romanzo: Thérèse, ma non limitata alla sua libertà assoluta - Thérèse, quale sfugge a se stessa per andare a perdersi nel mondo in una nebbia malefica. Ma come può sapere, Thérèse, che ha un destino, se non perché già vi consente? E Mauriac, come lo sa? L'idea del destino è poetica e contemplativa. Il romanzo invece è azione, e il romanziere non ha il diritto di abbandonare la battaglia e di sistemarsi comodamente su un'altura a giudicare i colpi e a sognare la Fortuna delle Armi.

Non bisogna credere che Mauriac abbia ceduto una volta, per caso, alla tentazione del poetico: l'identificazione immediata con il suo personaggio, che poi abbandona all'improvviso per mettersi a giudicarlo dal di fuori, è caratteristica della sua arte. Nelle prime pagine ci fa credere che racconterà la storia dal punto di vista di Thérèse; e, in effetti, tra i nostri occhi e la stanza di Thérèse, la sua serva, i brusii che salgono dalla strada, sentiamo ad un tratto lo spessore trasparente di un'altra coscienza. Ma qualche pagina più in là, quando ancora crediamo d'essere dentro di lei, l'abbiamo già lasciata, siamo fuori, con Mauriac, e la stiamo fissando. Mauriac utilizza, a questo fine illusionistico, l'ambiguità romanzesca della «terza persona». In un romanzo, il pronome può indicare un altro, cioè un oggetto opaco, qualcuno di cui non vedremo mai che l'esteriorità; come quando per esempio scrivo: «Mi accorsi che lei tremava.» Ma capita anche che proprio il pronome ci collochi all'interno di un'intimità che dovrebbe logicamente esprimersi in prima persona: «Ascoltava con stupore l'eco delle proprie parole.» Questo non lo posso sapere, se non quando sono io ad essere lei; quando insomma sono nelle condizioni di dire: «Io ascoltavo l'eco delle mie parole.» Infatti i romanzieri usano quest'espressione convenzionale per una specie di discrezione, per non chiedere ai lettori una complicità totale, per coprire di un velo l'intimità vertiginosa delirio». La coscienza dell'eroina è la lente attraverso cui il lettore può gettare uno sguardo sul mondo del romanzo, e la

parola «lei» dà l'illusione di un movimento all'indietro della lente; rammenta che la coscienza rivelatrice è anche creatura del romanzo, disegna un punto di vista sul punto di vista privilegiato, e realizza per il lettore un voto caro agli amanti: essere insieme sé e un altro. La stessa parola ha dunque due opposte funzioni: «ella-soggetto» e «ella-oggetto». Mauriac usa tale indeterminazione per farci passare insensibilmente dall'uno all'altro aspetto di Thérèse: «Thérèse aveva vergogna di ciò che provava.» Qui Thérèse è soggetto, è un io tenuto a una certa distanza dal mio, che conosce la vergogna in Thérèse, perché anche Thérèse sa quello che prova. Ma, in questo caso, dal momento che io leggo in lei con i suoi occhi, posso sapere solamente ciò che sa anche lei: tutto, ma solo quello. Per comprendere Thérèse nella sua vera essenza sarà necessario spezzare questa complicità, chiudere il libro: allora mi resterà solo il ricordo di una coscienza, sempre chiara ma divenuta ermetica come tutte le cose passate, e che cercherò di interpretare come se si trattasse di un frammento del mio passato.

Ma Mauriac, mentre sono ancora così legato al suo personaggio da divenirne vittima quando inganna, complice quando mente, improvvisamente lo investe di lampi folgoranti, che illuminano solo per me la sua più profonda natura, a lui ancora ignota, e dove il suo carattere è scolpito come su una medaglia.

Mai, nella sua mente, si era stabilito il minimo rapporto tra l'avventura ignota di Thérèse Desqueyroux e un fatto criminale... per lo meno mai con chiara coscienza...

Eccomi in una situazione strana: io sono Thérèse, lei è me, salvo che per una riserva estetica. I suoi pensieri sono i miei e io li formulo man mano che lei li formula; e tuttavia so di lei cose che lei stessa ignora. Meglio ancora: situato all'interno della sua coscienza, l'aiuto a ingannarsi e insieme la giudico, la condanno, mi pongo in lei come un altro: «Non poteva non aver coscienza della sua menzogna: tuttavia le si adattava, vi trovava riposo.» La frase illumina il tradimento costante che Mauriac pretende da me. Mentire a se

stessi, scoprire la propria menzogna e tuttavia tentare di mascherarla: ecco l'atteggiamento di Thérèse, che posso conoscere solo suo tramite. Ma il modo di rivelarmi il suo atteggiamento, comporta un giudizio spietato da testimone. Disagio che non dura a lungo: Mauriac, con il favore della «terza persona» di cui ho rilevato l'ambiguità, improvvisamente esce fuori e mi porta con sé: «Come ti sta bene il trucco, mia cara... furono le prime parole di Thérèse, parole di una donna a un'altra donna.» I lumi della coscienza di Thérèse si sono spenti, la sua figura non più chiarita dall'interno, ha riassunto la sua compatta opacità. Eppure, né il nome né il pronome che la indicano, né il ritmo del racconto, sono mutati. Mauriac trova perfino così naturale questo viavai, che passa dalla Thérèse-soggetto alla Thérèse-oggetto nel corso della stessa frase:

Senti suonare le nove. Bisognava far passare un po' di tempo ancora: era troppo presto per la compressa che le avrebbe garantito qualche ora di sonno. Questa donna disperata e prudente non ne aveva l'abitudine, ma quella sera non se la sentiva di negarsi un simile aiuto.

Chi giudica Thérèse una «donna disperata e prudente»? Lei forse? No, Mauriac e io: noi due abbiamo in mano il caso Desqueyroux e pronunciamo la sentenza.

Mauriac non pone limiti al suo sguardo: gli piace afferrare i tetti per un angolo e sollevarli, come Asmodeo, il diavolo imbroglione e ficcanaso che gli è tanto caro. Quando gli fa comodo, lascia Thérèse e va improvvisamente a collocarsi nel bel mezzo di un'altra coscienza, quella di Georges, di Marie, di Bernard Desqueyroux, o di Anne, la serva; come una marionetta; fa un sberleffo e se ne va.

Thérèse non scopriva nulla su quel viso stravolto e non sapeva che la ragazza stava pensando: «In tutta la mia vita non riuscirò mai a fare neanche metà della strada che questa vecchia sta facendo in pochi giorni...»

Non lo sapeva? La cosa non è credibile: Mauriac l'abbandona subito, la lascia alla sua ignoranza, passa dalla parte di Marie e ci dà questa piccola istantanea. Altre volte, invece, fa generosamente partecipe della divina lucidità del romanziere una delle sue creature: «Tese le braccia per stringerlo a sé, ma lui se ne liberò con violenza, e Thérèse comprese che l'aveva perduto.» I segni sono incerti, e del resto impegnano solo il presente; ma non importa. Mauriac ha deciso che Georges sia perduto per Thérèse, così come gli antichi Dei avevano fissato il parricidio e l'incesto di Edipo; allora, per farci conoscere il suo decreto presta alla sua creatura, per qualche istante, il potere divinatorio di Tiresia; ma non temete: presto ricadrà nella sua notte. D'altronde, ecco il coprifuoco: tutte le coscienze sono spente, e l'autore, stanco, si ritira al di là dei suoi personaggi: rimane solo il mondo esterno, qualche fantoccio contro uno scenario di cartone:

La piccola allontanò la mano che le copriva gli occhi:

«Credevo che dormiste.»

La voce supplicò di nuovo:

«Giurami che sei felice.»

Gesti e suoni nella penombra. Poco più in là è seduto Mauriac e sogna: «Quanto dovete aver sofferto, mamma! - Ma no, non ho sentito nulla.» Possibile? Quei rantoli, quel livido, non erano segni di sofferenza? Oppure ci è concesso di attraversare un inferno di dolore senza conservarne memoria? Per chi conosce il carattere di Marie, è evidente che la ragazza non è tipo da perdere il suo tempo in simili considerazioni. No: è solamente il riposo del settimo giorno, e Mauriac si commuove, si interroga e medita sulla sua creazione.

Ecco che cosa lo perde. Ha scritto una volta che il romanziere è per le sue creature ciò che Dio è per le proprie: le bizzarrie della sua tecnica si spiegano con la sua scelta, nei confronti dei suoi personaggi, del punto di vista di Dio: Dio vede l'esterno e l'interno, il fondo delle anime e i corpi, l'universo nella sua totalità. Allo stesso

modo Mauriac è onnisciente per tutto quel che concerne il suo piccolo mondo; ciò che afferma dei suoi personaggi è Vangelo, li spiega, li classifica e li condanna senza appello. Se gli chiedessimo: «Come fa a sapere che Thérèse è una "donna disperata e prudente"?» si stupirebbe e ci risponderebbe: «Non l'ho fatta io?»

Ebbene, no! È tempo di dirlo: il romanziere non è Dio. Ricordate piuttosto la precauzione con cui Conrad ci suggerisce che forse Lord Jim è un «personaggio romanzesco». Si guarda bene dall'affermarlo lui, pone la parola in bocca a un'altra delle sue creature, un essere che può sbagliare, e che la pronunzia con esitazione. Questa parola così chiara, «personaggio romanzesco», ne trae rilievo e patetismo, un certo mistero. Niente di simile in Mauriac: «disperata e prudente» non è una ipotesi, ma una classificazione che viene dall'alto. L'autore, impaziente di farci cogliere il carattere della sua eroina, ce ne dà subito la chiave. E io sostengo proprio che l'autore non ha il diritto di pronunciare un giudizio così assoluto. Un romanzo è un'azione narrata da differenti punti di vista; Mauriac lo sa, lui che, giustamente, ha scritto nella *Fin de la Nuit*:

I giudizi più disparati su una stessa creatura sono tutti legittimi; è una questione di luci, non c'è una luce più rivelatrice di un'altra.

Ma ogni interpretazione deve essere in movimento, cioè inserita nell'azione stessa che interpreta. È la testimonianza di un attore e deve rivelare l'uomo che testimonia, insieme all'azione da cui è palesata: deve suscitare la nostra impazienza (sarà confermata o smentita dagli avvenimenti?) e farci sentire la resistenza del tempo. Ogni punto di vista è dunque relativo, e il migliore sarà quello il cui tempo offrirà al lettore più resistenza. Le interpretazioni, le spiegazioni date dagli attori saranno tutte congetturali: al di là delle congetture il lettore intuirà forse la realtà assoluta dell'avvenimento, ma tocca a lui solo stabilirla, se ha gusto per questo esercizio e, se vi si prova, non uscirà mai dal campo della verosimiglianza e delle probabilità. L'introduzione della verità assoluta, comunque, o punto di vista di Dio, in un romanzo, è un duplice errore tecnico: in primo

luogo presuppone un recitante, puramente contemplativo, al di sotto dell'azione, il che non può convenire con la legge estetica formulata da Valéry, secondo la quale ogni elemento di un'opera d'arte dev'essere sempre in rapporto con tutti gli altri. Inoltre, l'assoluto è atemporale: se si porta la narrazione sul piano dell'assoluto, il nastro della durata si spezza; il romanzo ci sfuma sotto gli occhi e ne rimane solo una languente verità sub specie aeternitatis.

Peggio ancora: i giudizi definitivi che Mauriac è sempre pronto a far scivolare nel racconto provano che non concepisce come dovrebbe i suoi personaggi. Prima di scrivere forgia la loro essenza, decreta che saranno così e così. L'essenza di Thérèse, «bestia fetida», «disperata e prudente» è complessa, è vero, e non la si potrebbe esprimere in una sola frase. Ma che cosa indicano queste espressioni? La sua più profonda essenza? Guardiamo da vicino: «personaggio romanzesco»; Conrad aveva ben visto che l'espressione prendeva senso se traduceva un aspetto del personaggio per gli altri; non si vede che «disperata e prudente» e «bestia fetida», e «naufraga», tutte queste formule ben coniate, sono dello stesso genere della parola collocata da Conrad in bocca a un mercante delle isole: scorci di moralista o di storico. E quando Thérèse riepiloga la sua storia («strapparsi a un precipizio, e ricadervi e riprendersi ancora, all'infinito; per anni non aveva avuto coscienza che questo era il ritmo del suo destino. Ma ora che è uscita dalla notte vede chiaro...»), non la giudica con la chiarezza sufficiente a salvarla da una ricaduta nel suo passato. Così Mauriac, quando crede di sondare fino in fondo i suoi personaggi, in realtà ne resta fuori, sulla soglia. Niente di male se se ne rendesse conto e scrivesse romanzi che, come quelli di Hemingway, ci facessero conoscere i personaggi solo dai loro gesti, dalle loro parole, dai vaghi giudizi che danno l'uno dell'altro. Ma quando Mauriac, con tutta la sua autorità di creatore, ci spaccia queste visioni esteriori per l'intima essenza delle sue creature, le trasforma in cose. Soltanto le cose, sono: non hanno che un di fuori-, le coscienze non sono, si fanno. Così Mauriac, descrivendoci la sua Thérèse sub specie

aeternitatis, la fa diventare cosa: dopo, aggiunge dal di sotto tutto uno spessore di coscienza, ma inutilmente: i personaggi romanzeschi hanno le loro leggi, e la più rigorosa è che il romanziere può essere il loro testimone o il loro complice, mai tutte e due: dentro o fuori. Non avendone tenuto conto, Mauriac assassina la coscienza dei personaggi.

Eccoci ritornati alla libertà, l'altra dimensione di Thérèse. Che ne è di lei in questo mondo spento? Fin qui Thérèse ci era apparsa come una cosa, una successione ordinata di motivi e di modelli, di passioni, di abitudini e interessi - una storia che è possibile riassumere in poche massime - una fatalità. Ora ci viene presentata come un essere libero: questa strega, questa posseduta. Mauriac si prende la briga di dirci cosa intende per libertà nel caso specifico di Thérèse Desqueyroux:

Ieri soprattutto, quando decisi di rinunciare alla mia fortuna, provai una gioia profonda. Mi libravo in alto, al di sopra del mio vero essere, Mi arrampico, mi arrampico, mi arrampico... e poi scivolo di colpo, mi ritrovo in questa volontà malvagia e gelida: il mio essere, anche quando non tento sforzo alcuno - ciò su cui ricado quando ricado su me stessa.³

Così, come non lo è la coscienza, neppure la libertà costituisce il «vero essere» di Teresa. L'essere su cui ricado quando ricado su me stessa, è dato, è la cosa. La coscienza e la libertà vengono dopo, l'una come potere di ingannarsi su se stessi, l'altra come possibilità di sfuggire a se stessi. Si capisce che, per Mauriac, la libertà non è costruire; un uomo non può, con la libertà, né creare se stesso né forgiare la sua storia. Il libero arbitrio è un potere discontinuo che permette brevi evasioni ma non produce niente: solo qualche avvenimento senza futuro. Perciò *La Fin de la Nuit*, anziché essere, come avrebbe voluto l'autore, il romanzo di una libertà, appare soprattutto come la storia di una schiavitù. La cosa è talmente vera che Mauriac stesso, il quale si proponeva di mostrarci «le tappe di un'ascesa spirituale», confessa nella prefazione che Thérèse, suo

malgrado, l'ha trascinato all'inferno: «L'opera compiuta» constata non senza rammarico «delude in parte la speranza contenuta nel titolo.» Non potrebbe essere altrimenti: poiché è stata aggiunta in modo fittizio alla natura rigida e compatta di Thérèse, la libertà perde il suo potere assoluto e la sua indeterminazione, riceve anch'essa una definizione e una natura: si sa contro che cosa è libertà. O meglio: Mauriac le impone una legge: «Mi arrampico, mi arrampico, mi arrampico... e poi scivolo di colpo.» Così è acquisito in partenza che Thérèse ricadrà ogni volta. Fin dalla prefazione ci si avverte che sarebbe indiscreto chiedere di più: «Appartiene a quella specie d'esseri che usciranno dalla notte solo nel momento in cui usciranno dalla vita. Gli si chiede solamente di non rassegnarsi alla notte.» Thérèse stessa parlava poco fa del «ritmo del suo destino»: la libertà è una delle fasi di questo ritmo; Thérèse è prevedibile persino nella sua libertà. Quel poco di indipendenza che Mauriac le concede, le è rigorosamente misurato, come nella prescrizione di un medico o in una ricetta di cucina. Non mi attendo nulla da lei, so tutto. E allora le sue ascensioni e le sue cadute non mi commuovono più di quelle di una blatta stupidamente ostinata ad arrampicarsi su un muro.

Perché non si dà alla libertà il posto che le spetta: quella di Thérèse, per essere stata versata con il contagocce, non assomiglia alla libertà vera più di quanto la sua coscienza non assomigli a una vera coscienza. E Mauriac, che si affanna a descrivere i meccanismi psicologici di Thérèse, difetta di precisione quando vuol farci sentire che non è più meccanismo. Certo ci mostra Thérèse in lotta contro le sue cattive tendenze: «Thérèse serrò le labbra: non le parlerò di quella Garcin, andava ripetendosi.» Ma chi mi prova che una analisi più acuta non ritroverebbe, dietro questa brusca ribellione, i sicuri concatenamenti e le ragioni del determinismo? Questo, Mauriac lo sente così bene che arriva persino, in caso disperato, a tirarci per la manica, a suggerire: è così sul serio, è libera per davvero. Come in questo passo: «Si interruppe allora nel bel mezzo di una frase (perché era del tutto in buona fede).» Non conosco artificio più grossolano di questo ammonimento tra parentesi, ma è del tutto

comprensibile che l'autore sia costretto a ricorrervi: partendo da quell'essere bastardo che Mauriac ha generato e che chiama la natura di Thérèse, nessun segno può distinguere un'azione libera da una passione. O, forse, una sorta di grazia passeggera, che si colloca sui tratti o nell'anima del personaggio, quando riesce a vincersi: «Il suo sguardo era limpido come non mai»; «non avvertiva la sua sofferenza, liberata, operata non si sa bene da che, come se non dovesse più girare in tondo, come se tutt'a un tratto fosse in grado di andare avanti...» Ma queste ricompense morali non bastano a persuadere; ci fanno invece vedere come, per Mauriac, la libertà differisca dalla schiavitù per il suo valore, non per la sua natura. È libera ogni intenzione diretta verso l'alto, verso il Bene; schiava ogni volontà orientata al Male. Non tocca a noi dire quanto valga in sé questo principio di distinzione: in ogni caso soffoca la libertà romanzesca e, insieme, la durata immediata che è la materia del romanzo.

Che durata può avere la storia di Thérèse? Si ritrova qui il vecchio conflitto teologico tra onniscienza divina e libertà umana: il «ritmo del destino» di Thérèse, questo grafico delle sue ascese e delle sue cadute, assomiglia a una puntata di temperatura; è tempo morto, poiché l'avvenire vi si estende come il passato, non fa che ripetere il passato. Ma il lettore del romanzo non vuol essere Dio: affinché si operi la trasfusione della mia durata nelle vene di Thérèse e di Marie Desqueyroux, occorre che, almeno una volta, io ignori la loro sorte e sia impaziente di conoscerla. Mauriac invece non si preoccupa di provocare la mia impazienza: il suo solo scopo è di farmi conoscere tutto quanto sa lui; implacabilmente, abbondantemente, mi informa: non ho ancora sentito nascere in me la curiosità, che già è stata colmata, al di là d'ogni misura. Dostoevskij avrebbe circondato Thérèse di figure dense e segrete, il senso delle quali, a ogni pagina, sarebbe stato sul punto di rivelarsi, e mi sarebbe sfuggito; Mauriac invece mi colloca subito nel profondo dei cuori: nessuno ha segreti, su tutto è diffusa la medesima luce. Così, anche se per brevi istanti provassi il desiderio di conoscere il seguito degli avvenimenti, non potrei identificare la mia impazienza con quella di Thérèse, dal

momento che non attendiamo le stesse cose, e io, già da qualche tempo, so quello che lei vorrebbe sapere. È come uno di quegli immaginari compagni di una mano di bridge esemplificata, che, per ipotesi, si tengono nell'ignoranza del gioco degli avversari e che combinano i loro piani in funzione di tale ignoranza, mentre io, che vedo tutte le carte, considero già errati tutti i loro calcoli e le loro speranze; ombre prive di carne, al di qua del mio tempo.

È chiaro d'altronde che Mauriac non ama il tempo, né la bergsoniana necessità di attendere «che lo zucchero si sciolga». Per lui il tempo delle sue creature è un sogno, un'illusione troppo umana; se ne sbarazza e si stabilisce deliberatamente sul piano dell'eternità. Bastava questo, a mio avviso, per distoglierlo dall'idea di scrivere. Il romanziere autentico si appassiona a tutto ciò che resiste: a una porta perché deve essere aperta, a un involto perché deve essere sciolto. Le cose, in quell'ammirevole romanzo che è Addio alle armi di Hemingway, sono «trappole del tempo», popolano il racconto d'innunerevoli resistenze minute e testarde, che l'eroe deve spezzare una dopo l'altra. Mauriac detesta queste infime barriere che lo allontanano dal suo scopo; ne parla il meno possibile. Vuole economizzare tempo anche sulle conversazioni dei suoi personaggi: tutto a un tratto prende lui la parola in loro vece e riassume in breve ciò che volevano dire:

L'amore (disse Thérèse) non è tutto nella vita, specialmente per gli uomini... Parti all'improvviso su questo tema; avrebbe potuto parlare fino all'alba: i ragionamenti pieni di buon senso che faceva per dovere e con sforzo non erano di quelli...

Non vi è forse errore, nel libro, più grave di questa spilorceria. Nel tagliar corto con i dialoghi dei suoi personaggi proprio nel momento in cui cominciano a interessarmi, Mauriac - ma come fa a non vederlo? - mi spinge bruscamente fuori del loro tempo e della loro storia. Perché non si fermano, questi dialoghi: io so che, da qualche parte, continuano; solo che mi è stato tolto il diritto di assistervi. Senza dubbio le brusche frenate, seguite da altrettanto brusche

partenze, le chiamerà «scorci»: io le chiamerei piuttosto guasti. Certo è necessario, qua e là, «accorciare», il che non significa però privare all'improvviso il racconto della sua durata: in un romanzo bisogna tacere o dire tutto; soprattutto mai omettere, mai «saltare». Uno «scorcio» è semplicemente un cambio di velocità nella narrazione. Mauriac, invece, ha fretta; si vede che ha giurato a se stesso che le sue opere non avrebbero mai oltrepassato le dimensioni di un racconto lungo. Cerco invano, ne *La Fin de la Nuit*, i lunghi, balbuzienti discorsi così frequenti nei romanzi inglesi, dove gli eroi esaminano all'infinito, con minuziosa cura, la loro storia, senza farla procedere d'un passo, le dilazioni che sospendono l'azione solo per accrescerne l'urgenza, gli «intervalli», quando i personaggi, sotto un cielo nero di nubi, s'immergono come formiche nelle loro occupazioni quotidiane. Mauriac consente a trattare solo i passaggi essenziali, che lega poi con brevi riassunti.

Si deve a tale gusto per la concisione, se le sue creature parlano come personaggi teatrali: Mauriac mira solo a farli esprimere il più rapidamente e il più chiaramente possibile; scartando il superfluo, le ripetizioni, i tentennamenti della lingua parlata, rende ai «detti» dei suoi eroi il loro nudo potere significante. E poiché è necessario che si senta una differenza tra quanto scrive a suo nome e quanto fa loro dire, imprime ai suoi discorsi troppo chiari una sorta di velocità torrenziale, che è appunto tipica del teatro. Ascoltate Thérèse: «Che osate dire? che io non ho commesso quest'azione? L'ho commessa, sì; ma non è nulla di fronte agli altri miei crimini, più vili, più segreti, senza rischio.» Frase da recitare, più che da leggere; ammirate il movimento oratorio dell'inizio e l'interrogazione che si ripete e, nella ripetizione, si gonfia: non ricorda i furori di Ermione? Mi sorprende a pronunciare le parole a mezza voce, tentato da questo inizio di retorica tipico di tutti i buoni dialoghi da tragedia. Leggete qui: «Per quanto stravagante possa essere il vostro amico, non lo sarà fino al punto di credervi capace di piacere. Se avessi voluto ingelosirlo, avrei mostrato una maggior preoccupazione d'essere verosimile.» Non riconoscete il taglio di frase caro agli autori comici del XVIII secolo? Al romanzo non si addice questo

garbo. Non perché nel romanzo si debba parlare come nella vita, ma perché si serve di un altro genere di stilizzazione. Il passaggio al dialogo deve essere indicato da una specie di oscillazione della luce. Vien buio, l'eroe lotta per esprimersi, le sue parole non sono uno specchio della sua anima, ma atti liberi e malaccorti, che dicono troppo e troppo poco; il lettore si spazientisce, cerca di veder chiaro al di là di queste dichiarazioni rigonfie e balbettanti. La resistenza delle parole, fonte di mille malintesi e di rivelazioni involontarie, è stata utilizzata da Dostoevskij, Conrad e Faulkner perché il dialogo diventasse il momento tipico del romanzo, quello in cui la durata ha il massimo spessore. Conversazioni così confuse ripugnano senza dubbio al classicismo di Mauriac: ma sappiamo bene che il nostro classicismo è eloquenza e teatro.

E non è tutto: Mauriac esige che tutte le conversazioni dei suoi romanzi siano efficaci, e per ciò si sottomette ancora a una legge teatrale, perché è proprio del teatro servirsi del dialogo per far procedere l'azione a ogni costo. Costruisce dunque delle «scene»: tutto il romanzo è costituito di quattro scene, ciascuna conclusa da una «catastrofe», preparate esattamente come le scene di un tragedia.

Giudicate da questa: Marie riceve a Saint-Clair una lettera da Georges, il fidanzato, che si scioglie dalla sua promessa. Convinta, per un malinteso, che sua madre sia la causa della rottura, Marie si precipita a Parigi. Noi conosciamo bene questa giovane, turbolenta, egoista, passionale, abbastanza sciocca, capace tuttavia di qualche impulso positivo; ci vien mostrata, durante il viaggio, folle di furore, pronta a graffiare, decisa a combattere, a far del male, a rendere colpo per colpo. D'altra parte, non ci è stato descritto con minor precisione lo stato di Thérèse: sappiamo che le sofferenze l'hanno minata, che improvvisamente è diventata semifolle. Vedete che l'incontro fra le due donne è condotto come a teatro? Conosciamo le forze in campo, la situazione è rigorosamente definita; si tratta di un confronto. Marie ignora che sua madre è pazza; che cosa farà quando se ne sarà accorta? Il problema è nettamente formulato; non resta che lasciar campo al determinismo, con i suoi colpi e

contraccolpi, i rivolgimenti drammatici e scontati: ci condurrà sicuramente alla catastrofe finale. Marie si improvviserà infermiera e convincerà sua madre a ritornare dai Desqueyroux. Non ricorda Sardou, la scena madre dell' *Esplorine*, oppure Bernstein e al secondo atto del *Voleur*? Capisco bene che Mauriac sia stato tentato dal teatro: cento volte, leggendo *La Fin de la Nuit*, ho avuto l'impressione di trovarmi di fronte al soggetto e ai passi essenziali di una commedia in quattro atti.

Andiamo ora a rileggere le pagine della *Carriera di Beauchamp*, in cui Meredith descrive l'ultimo incontro di Beauchamp e di Renata: si amano ancora, manca poco che se lo dicano, si separano. Quando si ritrovano, tutto è possibile fra loro: il futuro non è ancora fatto. A poco poco le loro piccole colpe, gli equivoci, i dispetti, cominciano a pesare sulla buona volontà; non vedono più chiaro. Tuttavia, fino alla fine, anche quando comincio a temere che si separeranno, conservo l'impressione che *tutto può ancora svolgersi altrimenti*: perché sono liberi, e saranno la libera causa della loro separazione finale. Ecco il romanzo.

La Fin de la Nuit non è un romanzo. Si può chiamare romanzo quest'opera angolosa e gelida, in parte teatro, in parte analisi e meditazioni poetiche? I suoi inizi spezzati, le frenate, le riprese penose, i guasti improvvisi, si possono confondere con lo scorrere maestoso della durata del romanzo? Si può lasciarsi prendere da un racconto immobile, che svela al primo colpo d'occhio la sua struttura intellettuale, dove le figure mute dei personaggi sono iscritte come angoli in una circonferenza? Se è vero che un romanzo è una cosa, come un quadro, come un'opera d'architettura, se è vero che un romanzo si fa con libere coscienze e con una durata, come si dipinge un quadro con i colori e con l'olio, *La Fin de la Nuit* non è un romanzo - tutt'al più una somma di segni e di intenzioni - e Mauriac non è un romanziere.

Perché? Perché uno scrittore così serio e coscienzioso non ha raggiunto il suo scopo? Peccato d'orgoglio, penso: ha voluto ignorare, come fanno del resto quasi tutti i nostri scrittori, che la teoria della relatività si applica integralmente all'universo del romanzo, e che in

un vero romanzo, non meno che nell'universo di Einstein, non esiste un posto per l'osservatore privilegiato, e che nel sistema di un romanzo,⁴ come in un sistema fisico, non esistono esperienze capaci di rivelare se il sistema sia in movimento o in riposo. Mauriac ha preferito se stesso: ha scelto la conoscenza assoluta e l'assoluta potenza di Dio. Ma un romanzo è scritto da un uomo per gli uomini: per Dio, che penetra oltre le apparenze senza fermarsi, non c'è romanzo, non c'è arte, poiché l'arte vive di apparenze. Dio non è un artista e Mauriac neppure.

Febbraio 1939

Note

1. Le stesse osservazioni si sarebbero potute fare, altrettanto validamente a proposito di opere più recenti, quali Maimona o Plongées. Ma quando affrontò La Fin de la Nuit, Mauriac si proponeva esplicitamente di trattare il problema della libertà. Ecco perché ho preferito trarre gli esempi da questo libro.
2. Conosco poche scene che siano volgari quanto questa; ma il fatto più curioso, è che tale volgarità va imputata allo stesso Mauriac.
3. Il corsivo è mio.
4. Per sistema di un romanzo intendo sia il romanzo tutto intero sia i sistemi parziali che lo compongono (coscienza, insieme dei giudizi psicologici e morali dei personaggi »).

Denis de Rougemont «L'amour et l'Occident»

L'amore-passione glorificato dal mito (di Tristano e Isotta) fu, nel XII secolo, al suo apparire, una vera e propria religione, nel più vigoroso significato del termine e, in particolare, un'eresia cristiana storicamente ben definita. Ne consegue che la passione, divulgata ai nostri giorni dalla letteratura e dal cinema, non è altro che il riflusso di un'eresia spiritualistica, della quale abbiamo perduto il senso, e che irrompe anarchicamente nelle nostre vite.

Questa è la tesi che Rougemont si propone di dimostrare. Confesso che non tutte le sue argomentazioni sono ugualmente convincenti. Il riferimento, in particolare, del mito di Tristano all'eresia catara è dato per certo, ma non è dimostrato. Altrove, per sostenere la sua tesi, Rougemont deve affermare che i cinesi non conoscono l'amore-passione: così dice, e vorrei potergli credere; ma subito mi viene in mente che la Cina conta cinquemila anni di storia e popolazioni sterminate profondamente diverse fra loro. Consulto allora l'appendice nella quale Rougemont documenta le sue affermazioni e scopro che tutta la sua psicologia sui cinesi si fonda su un modesto brano di Désespoirs, una raccolta di scritti postumi di Leo Ferrero. Il che non è molto serio, mi pare. Ma forse l'autore possiede altre prove, che non ha portato, per non appesantire la sua trattazione: concediamogli pure i suoi cinesi. Non si può passargli liscia, però, la maggior parte delle sue idee sulla letteratura contemporanea. A p. 233, per esempio, Rougemont cita alla rinfusa Caldwell, Lawrence,

Faulkner, Céline quali esponenti di una mistica della vita che sarebbe, per altro, alle origini del movimento «nazional-socialista». Faulkner, un mistico della vita? Caldwell, cugino dei nazisti! Viene voglia di consigliare a Rougemont che si rilegga o legga Luce d'Agosto e Il piccolo campo. Qui sta il pericolo delle visioni panoramiche.

L'opera, per fortuna, non è tutta così temerariamente disinvolta: vi si trovano un'ammirevole acutezza d'analisi, l'acume e l'originalità di certi accostamenti - il capitolo su «l'amore e la guerra» mi è parso eccellente - l'abile esattezza dello stile. È un libro, a mio avviso, soprattutto interessante perché offre la prova della recente e profonda flessione subita dalla metodologia storicistica sotto la triplice azione de) la psicoanalisi, del marxismo e della sociologia. E proprio alla sociologia, mi pare, Rougemont è debitore di essersi proposto il mito quale oggetto di studio rigoroso. Solo che affronta il suo tema valendosi esclusivamente di una prospettiva da storico, senza preoccuparsi di compiere un esame comparativo delle mitologie primitive, per ricavarne le loro leggi comuni: sceglie un mito determinato e datato e lo segue nel suo isolato divenire. Lo si potrebbe accostare a Caillois - non quando ci illustra il mito della mantide religiosa, ma piuttosto quando studia la nascita e l'evoluzione, nel XIX secolo, del mito di Paris, grande ville - ma temo che un simile accostamento susciterebbe lo sdegno di due scrittori tanto diversi tra loro. I quali dovranno tuttavia convenire di condividere, almeno in questo particolare caso, uno stesso modo di considerare il mito, come espressione di reazioni affettive generali e insieme come prodotto simbolico di una situazione storica individuale. L'idea del mito è, d'altronde, un prodotto del tempo, e diventa molto di moda dopo Sorel. Jean-Richard Bloch, di recente, non chiedeva forse un mito per il XX secolo? E André Malraux non parlava, a ragione, dei miti dell'amore, nella sua prefazione a una traduzione di Lawrence? A tale punto da far temere, per dirla come questi scrittori, che ci si faccia oggi un mito del mito, da esaminare come oggetto di studio sociologico.

Inoltre non credo che Rougemont accetterebbe senza riserve l'influenza del materialismo dialettico che mi è parso di rintracciare nel suo libro. Sarei comunque disposto ad ammettere, se vuole, che non si tratta di un'influenza diretta: non dimentico infatti che il nostro autore è cristiano. Ma allora di dove viene la prodigiosa idea di stabilire analogie e relazioni profonde tra le diverse sovrastrutture di una civiltà?

Secondo il nostro autore, ogni società appare quale una totalità significativa, le cui componenti esprimono, ciascuna a suo modo, un medesimo significato: un marxista sarebbe completamente d'accordo. Non è forse marxista la concezione di un particolare tipo di logica, propria di ogni sovrastruttura, che riflette insieme una situazione fondamentale e si sviluppa attraverso le coscienze umane secondo le leggi oggettive del proprio avvenire? A questo livello, una volta presupposto un divenire oggettivo dello spirito o, se si preferisce, delle ideologie, si incontra la psicoanalisi: «Il mito, cioè l'incoscienza», scrive Rougemont da vero freudiano, e infatti, quando esamina i trovatori e i trovieri, non si chiede affatto se fossero o no consapevoli del valore esoterico dei loro canti. Le società, come gli uomini, hanno i loro segreti; i miti - come i sogni - sono simboli. Di qui la nuova missione dello storico: psicoanalizzare i testi.

Come risultato, il più brillante, di tali influenze convergenti, Rougemont si è trovato disposto a interpretare i fenomeni storici secondo «comprensione». L'impiego della comprensione, della quale Raymond Aron, nella sua *introduction à la philosophie de l'histoire*, si è adoperato per rintracciare la logica, segna, a mio avviso, un vero progresso negli studi storici. Naturalmente non si trovano, nell'opera di Rougemont, le successioni causali che in genere stabilisce un sociologo (come, per esempio, il rapporto che Simiand ha rilevato tra l'aumento dei salari e la scoperta delle miniere d'oro nel XIX secolo), né le deduzioni razionali dell'economia classica, e neppure le semplici enumerazioni cronologiche di fatti troppo spesso presenti nelle opere di Lavissee o Sei- gnobos. Il nostro autore tende a porre in luce le relazioni comprensive fondate sullo spirito

oggettivo delle collettività e che noi definiremo qui in breve come la rivelazione di un certo tipo di finalità immanente ai fenomeni della cultura.

L'amore-passione, dunque, non è un dato primitivo della condizione umana; si può fissare la data del suo manifestarsi nella società occidentale e figurarsene la completa scomparsa. «Si può... presumere che la pratica obbligata dell'eugenetica avrà i suoi effetti, là dove ogni nostra morale fallisce, e che l'Europa passionale avrà fatto il suo tempo.»

Un'idea, questa, non tanto nuova come potrebbe a tutta prima sembrare. Nel suo saggio sulla *Prohibition de l'inceste*, Durkheim avanzava già l'ipotesi che la nostra moderna concezione dell'amore traesse origine dal divieto posto agli uomini primitivi di prendere in moglie una donna appartenente allo stesso clan. L'incesto, diceva, se consentito, avrebbe trasformato l'atto sessuale in un rito della famiglia, austero e sacro. Storicismo, questo, del tutto inatteso in un cristiano come Rougemont. Poiché lo storicismi?, se portato fino in fondo, approda logicamente al relativismo assoluto. Presa questa strada, Rougemont si ferma dove gli pare: afferma infatti l'assoluto della fede. Dove si può cogliere il carattere ambiguo del cristianesimo, che è rivelazione storica dell'assoluto. Un simile paradosso non è poi tanto assurdo, poiché l'uomo è cosiffatto, che conosce nel tempo le verità eterne. A questo punto, però, Rougemont deve stare in guardia: se approfitta della storicità del fenomeno «amore-passione» per affermare la relatività, fa venir voglia di trattare allo stesso modo la religione. E se poi difendesse la sua fede sostenendo che l'assoluto può benissimo rivelarsi nel tempo, allora gli risponderemo: se così fosse, allora, perché mai certe strutture essenziali della condizione umana non potrebbero esprimersi attraverso determinate condizioni storiche? Chi può impedirmi di supporre che in Grecia l'amore-passione sia stato mascherato dal paganesimo, dalla religione della polis, dalla potenza delle imposizioni familiari? Credo, d'altronde, di aver notato nel pensiero del nostro autore una certa oscillazione sull'argomento. Talvolta dà l'impressione di credere che la passione sia il normale

sbocco dell'Eros naturale, tanto che parla perfino della «minaccia continua che la passione e l'istinto di morte fanno pesare su ogni società» - talaltra ne parla come della «tentazione orientale dell'Occidente». Ma, dirà Rougemont, è la stessa cosa: l'Orientale è l'uomo secondo natura. Ebbene no, assolutamente, visto che l'autore stesso ammette che «le medesime credenze non hanno prodotto i medesimi risultati tra i popoli dell'Oriente». Perché, dice, non hanno incontrato i medesimi ostacoli: «...Il matrimonio cristiano, divenuto sacramento, imponeva una fedeltà intollerabile all'uomo naturale... che era pronto ad accogliere, al riparo delle convenienze cattoliche, tutte le reviviscenze della mistica pagana capaci di liberarlo.» Benissimo. Eccoci allora lontani dalla «minaccia continua» che la passione fa pesare su ogni società. L'amore-passione è proprio un mito degradato. E Rougemont stranamente si avvicina agli psicoanalisti, poiché sostiene, con loro, che l'affettività umana è, nella sua fase primitiva, una «tabula rasa». Sono le circostanze della storia individuale o collettiva che intervengono a scolpirvi i loro insegnamenti. Tutto ciò non è molto chiaro e forse neppure coerente. E la distinzione tra l'uomo naturale e l'uomo della fede, che l'autore dà ovunque per scontata, richiederebbe invece qualche spiegazione. Ma non importa: prendiamo la tesi così com'è, e chiediamoci quanto valga.

Per quanto mi riguarda, ne ammiro l'ingegnosità, ma non ci credo affatto. Prima di tutto si dovrebbe dimostrare che la letteratura esprime esattamente i costumi e poi dimostrare che li influenza anche. Rougemont si limita ad affermare questa influenza, poiché, dice, «la passione nasce da quell'impeto dello spirito, che, in altro modo, crea il linguaggio». È vero. Ma il linguaggio e l'espressione letteraria non sono la stessa cosa. Studiare un mito sulla base soltanto delle sue forme letterarie - coscienti, cioè, e intenzionali - sarebbe, in certo qual modo, come voler definire i costumi di una collettività sulla base delle sue leggi scritte. Rougemont ha dimostrato, tutt'al più, che la letteratura crea una rappresentazione cristallizzata, una sorta di etichetta della passione, che si trova forse all'origine di molte avventure amorose. Ma questo lo sapevamo già;

l'aveva detto, a suo tempo, Stendhal. «Se la parola amore viene pronunciata tra di loro, sono perduto» dice il conte Mosca, guardando la carrozza che si allontana, e porta via la Sanseverina e Fabrizio. Ma la passione vera, la passione che prende corpo all'improvviso in un'anima, come potrebbe cristallizzarsi, essa pure, in queste forme stereotipate? E senza di esse, non sarebbe proprio altro che desiderio sessuale, ottuso e beato? Perché non potrebbe essere dotata, in quanto fenomeno psicologico, di una propria dialettica? E i suoi sforzi ardenti e sfortunati non mirano forse a sopprimere gli ostacoli, piuttosto che a suscitare continuamente altri? Questo, si doveva chiarire. Al che mi sembra di sentire Rougemont che mi dice: l'istinto sessuale, abbandonato a se stesso, è incapace di dialettica. Se intende dire quel solletico al basso ventre che la psicologia del XIX secolo descrive sotto la voce sessualità, sono d'accordo. Rimane aperto il problema se il desiderio sessuale sia davvero un solletico al basso ventre.

Rougemont, forse, sfiora il vero problema quando scrive: «La storia della passione d'amore... è il racconto dei tentativi sempre più disperati compiuti dall'Eros per sostituire alla Trascendenza mistica un'intensità commossa.» Questo è il punto: l'amore-passione, come il misticismo, pone il problema della trascendenza. Solo che l'autore conserva, nell'esaminare il problema, i pregiudizi immanentistici e soggettivistici di una psicologia che ha fatto il suo tempo. E se la trascendenza fosse proprio la struttura «esistenziale» dell'uomo? Si dovrebbe ancora ricorrere a un narcisismo dell'amore? O a un mito cortese, per spiegare la passione? Rougemont non se lo è chiesto. Invece sono problemi fondamentali: se l'uomo è «trascendente», non può esistere che trascendendo se stesso, cioè proiettandosi al di fuori di sé, nel mondo: «*Sich-vorwegsein-bei...*» dice Heidegger. Amare, in questo caso, è solo un aspetto della trascendenza: si ama fuori di sé, accanto a un altro, e chi ama dipende da altri fino nel nocciolo della sua esistenza. Se poi Rougemont reputa che la parola «amare» indichi un sentimento già troppo evoluto, risponderò che anche il desiderio sessuale è trascendenza. Nessuno «desidera» una pura e semplice evacuazione, come una mucca che si sta per

mungere; e neppure quel tipo di sensazioni del tutto soggettive che può dare un contatto nuovo. Si desidera una persona nella sua carne. Desiderare significa gettarsi nel mondo, allo⁴ sbaraglio, accanto alla carne di una donna, allo sbaraglio nella carne stessa di quella donna; significa voler cogliere, mediante la carne, sulla carne, una coscienza, quella «divina assenza» di cui parla Valéry. Che altro occorre perché il desiderio logicamente comporti la propria contraddizione, la sua infelicità, la sua dialettica? Non cerca forse quell'unione che, per sua natura, respinge? Non è forse il desiderio della libertà altrui che, per essenza, gli sfugge? Se è vero, infine, che l'essere autentico dell'uomo è un «essere-per-morire», ogni passione che sia autentica deve avere un sapore di cenere. E se è vero che la morte è presente nell'amore, non è certo colpa dell'amore e neppure di un narcisismo qualsiasi: è colpa della morte.

L'opera di Rougemont, non avendo neppure posto in discussione questi problemi, può apparire soltanto un bel divertimento. Non importa: leggetelo e ne trarrete un vivo piacere. Vi sorprenderete forse a fantasticare su ciò che sarebbe accaduto se i catari, per un caso miracoloso, avessero massacrato tutti i cristiani (ma, disgraziatamente, avvenne il contrario) e se la loro religione fosse durata fino ai nostri giorni. Loro, erano gente onesta.

A proposito dell'«Urlo e il furore»

La temporalità di Faulkner

Leggendo L'urlo e il furore si è colpiti anzitutto dalle bizzarrie della tecnica. Perché Faulkner ha spezzato il tempo della sua storia e ne ha confusi i frammenti? Perché il primo spiraglio che s'apre su questo mondo romanzesco è la coscienza di un idiota? Il lettore è tentato di cercare i riferimenti e di ristabilire per proprio conto la cronologia: «Jason e Caroline Compson hanno avuto tre maschi e una femmina. La femmina, Caddy, s'è data a Dalton Ames che l'ha messa incinta; costretta a cercar d'urgenza un marito...» Qui il lettore si ferma, perché si rende conto di ascoltare un'altra storia: Faulkner non ha concepito questa trama ordinata per mischiarla poi come un mazzo di carte; poteva raccontarla solo come l'ha raccontata. Nel romanzo classico, l'azione implica un nodo: come l'assassinio del padre Karamazov, come l'incontro di Édouard e di Bernard in Les Faux-Monnayeurs; ma è inutile cercare un simile nodo nell'Urlo e il furore. È la castrazione di Benjy? L'avventura amorosa e miserabile di Caddy? il suicidio di Quentin? L'odio di Jason per sua nipote? Ogni episodio, quando lo si guarda, s'apre e scopre dietro di sé altri episodi, tutti gli altri episodi. Non avviene nulla, la narrazione non procede: la si scopre sotto ogni parola, come una presenza ingombrante e oscena, più o meno condensata a seconda dei casi. Sarebbe sbagliato prender queste anomalie per virtuosismi gratuiti: una tecnica romanzesca rimanda sempre alla metafisica del romanziere. Il compito del critico è di isolare questa, prima di apprezzare quella. Ora, è evidente che la metafisica di Faulkner è una metafisica del tempo.

La sfortuna dell'uomo è di essere legato al tempo. «Un uomo è la somma delle proprie sfortune. Si può pensare che la sfortuna finisca un giorno per stancarsi, ma, in questo caso, è il tempo che diventa la vostra infelicità.» Ecco il vero soggetto del romanzo. E se la tecnica che Faulkner adotta sembra a prima vista una negazione della temporalità, è perché noi confondiamo la temporalità con la cronologia. Le date e gli orologi sono stati inventati dall'uomo: «Il fatto di chiedersi continuamente quale sia la posizione di lancette meccaniche su un quadrante arbitrario (è) sintomo di funzione intellettuale. Escremento come il sudore.» Per arrivare al tempo reale, occorre liberarsi da questo sistema di misure convenzionale, che non misura niente: «Il tempo è morto mentre è roso dal tic-tac delle rotelline, e solo quando l'orologio si ferma il tempo riprende a vivere.» Il gesto di Quentin che rompe il proprio orologio ha quindi un valore simbolico: ci fa penetrare nel tempo senza orologio. È senza orologio anche il tempo di Benjy, l'idiota che non sa leggere l'ora.

Si scopre allora il presente. Non il limite ideale, che trova giustamente posto fra il passato e l'avvenire: il presente di Faulkner è catastrofico per essenza; è l'avvenimento che ci piomba addosso come un ladro, enorme, imprevedibile - che ci piomba addosso e scompare. Oltre questo presente non c'è nulla, poiché l'avvenire non è. Il presente nasce di non si sa dove, scacciando un altro presente: è come una somma perpetuamente ripresa da capo. «E... e... e poi.» Alla maniera di Dos Passos, ma più moderatamente, Faulkner racconta come se facesse un'addizione: le stesse azioni, anche quando sono viste da chi le compie, esplodono e si frantumano penetrando nel presente.

Mi sono diretto verso il canterano e ho preso l'orologio sempre al contrario. Ne ho rotto il vetro sull'angolo del canterano e ho tenuti i frammenti tra le dita; poi li ho posati nel portacenere e, torcendo le lancette, le ho strappate e le ho posate anch'esse nel portacenere. Il tic-tac continuava ancora.

L'altro carattere del presente è il suo insabbiamento. Uso il termine in mancanza di altri migliori, per indicare una specie di movimento immobile di questo mostro informe. In Faulkner non c'è mai progressione, nulla che provenga dall'avvenire. Il presente non è stato subito una possibilità futura, come quando il mio amico finalmente arriva, dopo essere stato colui che attendo. No: essere presente equivale a comparire senza ragione, e insabbiarsi. L'insabbiamento non è una visione astratta: Faulkner lo percepisce e cerca di farlo sentire nelle cose stesse: «Il treno descrisse una curva. La locomotiva sbuffava con ansiti brevi e possenti e così disparvero, dolcemente avvolti in quell'aria di miseria, di pazienza fuori-tempo, di statica serenità...» E ancora: «Sotto l'avvallamento del Coghei, gli zoccoli, nitidi e rapidi come i movimenti di una ricamatrice, diminuivano senza progredire come qualcuno che, di sotto la cupola di un teatro, venga rapidamente trascinato fra le quinte.» Sembra che Faulkner capti, nel cuore stesso delle cose, una velocità congelata: viene sfiorato dagli spruzzi cristallizzati che impallidiscono, indietreggiano e diminuiscono senza muoversi.

Tuttavia questa immobilità fuggente e impensabile può essere fermata e pensata. Quentin può dire: ho rotto il mio orologio. Solo che, quando lo dirà, il suo gesto sarà già passato. Al passato si dà un nome, lo si racconta, e si lascia - in certo qual modo - fissare dai concetti o riconoscere dal cuore. Abbiamo già fatto osservare, a proposito di Sartoris, che Faulkner indicava sempre gli avvenimenti quando si erano già compiuti. Nell'*L/r/o* e il furore tutto avviene fra le quinte: non accade nulla, tutto è già accaduto. Diventa così comprensibile la strana frase di uno dei suoi protagonisti: «Io non sono, ero.» In questo senso, anche, Faulkner considera l'uomo come un totale senza avvenire: «somma delle sue esperienze climatiche», «somma delle sue infelicità», «somma di ciò che si possiede»: minuto per minuto si cancella con un tratto di penna, poiché il presente è solo un rumore senza legge, un futuro passato. Si può paragonare la visione di Faulkner a quella di un uomo che sta in un'auto scoperta e che guarda all'indietro. Ad ogni istante ombre informi sorgono a destra, a sinistra: barbagli, tremolii smorzati,

coriandoli di luce che diventano alberi, uomini, macchine, solamente dopo, quando sono passati. Il passato acquista una specie di surrealtà: i suoi contorni sono duri e nitidi, immutabili; il presente innominabile e sfuggente, non riesce a difendersene; è disseminato di fori, dai quali le cose passate lo inondano, fisse, immobili, silenziose come giudici o come sguardi. I monologhi di Faulkner fanno pensare a viaggi in aereo, con molti vuoti d'aria: ad ogni vuoto la coscienza dell'eroe «cade nel passato» e risorge, per poi ricadere. Il presente non è, diviene: ogni cosa era. In Sartoris il passato si chiamava «le storie» perché erano memorie familiari e costruite, perché Faulkner non aveva ancora trovato la propria tecnica. Nell'Ur/o e il furore è più individuale e più incerto. Ma è un'ansia così forte, che gli capita a volte di mascherare il presente - il presente scorre nell'ombra, come un fiume sotterraneo, che riappare solo quando è anch'esso passato. Quando Quentin insulta Blaid non se ne rende conto: rivive la propria disputa con Dalton Ames. E quando Blaid gli rompe la faccia, la rissa è dissimulata e nascosta dalla rissa passata di Quentin con Ames. Più tardi Shreve racconterà come Blaid ha colpito Quentin: racconterà la scena perché è diventata storia - ma quando si svolgeva al presente, non era altro che un furtivo scorrere di apparenze nascoste. M'hanno parlato di un vecchio censore rammollito, la cui memoria s'era fermata come un orologio guasto: segnava eternamente quarant'anni. Ne aveva sessanta, ma non lo sapeva: il suo ultimo ricordo era un cortile di liceo e la passeggiata che ogni giorno faceva- sotto i portici tutt'intorno. Interpretava il proprio presente in favore di quel passato ultimo, e girava intorno al suo tavolo, convinto di sorvegliare gli allievi in ricreazione. Tali sono i personaggi di Faulkner. Peggio: il loro passato, che è in ordine, non si inquadra seguendo un ordine cronologico. Sono, invece, costellazioni affettive. Attorno ad alcuni temi centrali (la gravidanza di Caddy, la castrazione di Benjy, il suicidio di Quentin) gravitano masse innumerevoli e mute. Di qui la fonte dell'assurdità cronologica, della «circolare, stupida asserzione dell'orologio»: l'ordine del passato è l'ordine del cuore. Non si deve credere che il

presente, quando passa, diventi il più vicino dei nostri ricordi. La sua metamorfosi lo può far inabissare al fondo della nostra memoria, come può lasciarlo a fior d'acqua: il livello viene determinato esclusivamente dalla sua densità e dal senso drammatico della nostra vita.

Tale è il tempo di Faulkner. Non è forse riconoscibile? Il suo presente indicibile e che fa acqua da tutte le parti, le brusche invasioni del passato, l'ordine affettivo, opposto all'ordine intellettuale e volontario che è cronologico ma che non aderisce alla realtà, i ricordi, angosce mostruose e discontinue, le intermittenze del cuore... non vi si ritrova il tempo perduto e riconquistato di Proust? Non mi nascondo le differenze: so, per esempio, che la salvezza, per Proust, sta proprio nel tempo, nell'integrale ricomparsa del passato. Per Faulkner, invece, il passato non è mai perduto - sfortunatamente - è sempre là, è un'ossessione. Si evade dal mondo temporale solo con estasi mistiche. Un mistico è sempre un uomo che vuol dimenticare qualcosa: il proprio io, e, in senso più generale, il linguaggio o le rappresentazioni figurate. Per Faulkner, bisogna dimenticare il tempo:

Quentin, ti offro il mausoleo d'ogni speranza e d'ogni desiderio. Tu lo impiegherai, è doloroso, ma assai probabile, per ottenere il *reducto absurdum* di ogni esperienza umana, né i tuoi bisogni ne saranno soddisfatti più di quanto non lo siano stati i miei e quelli di tuo padre. Te ne faccio dono non perché tu debba ricordare il tempo, *ma perché tu possa dimenticarlo ogni tanto* per un istante, per evitare che tu non t'affanni a conquistarlo.

Perché, dice, le battaglie non si vincono mai. Né si abbandonano. Il campo di battaglia non rivela all'uomo che la propria follia e la propria disperazione, e la vittoria è unicamente l'illusione dei filosofi e degli stolti. Dimenticando il tempo, il negro braccato di Luce d'agosto riesce a guadagnarsi improvvisamente la propria bizzarra e atroce felicità: «Soltanto quando si è compreso che nulla può aiutare - né religione, né orgoglio, né alcun'altra cosa - quando lo si è

compreso, non si ha più bisogno d'aiuto.» Ma per Faulkner, come per Proust, il tempo è, anzitutto, ciò che separa. Ricorda i personaggi proustiani che non possono più rientrare nei loro amori passati, gli amanti che *Les Plaisirs et les Jours* descrivono, amanti aggrappati alle loro passioni per paura che si spengano e perché sanno che si spegneranno: in Faulkner si ritroverà la medesima angoscia: «Non si può mai fare qualcosa che sia tanto orribile quanto questa, non si può far nulla davvero orribile, non si può nemmeno ricordarsi domani di ciò che si giudica orribile oggi»; e: «Un amore, un dispiacere, sono obbligazioni acquistate senza ulteriori motivi, e che scadono, lo si desideri o no, e vengono rimborsate senza avviso preventivo, per essere sostituite da un prestito qualsiasi che gli dei si trovino a lanciare in quel momento.» A dire il vero, la tecnica di Proust sarebbe dovuta essere quella di Faulkner: sarebbe stato il fine logico della sua metafisica. Invece Faulkner è un uomo perduto, e proprio perché si sente perduto rischia, si spinge fino in fondo al proprio pensiero. Proust è un classico e un francese: i francesi si smarriscono a breve scadenza, e finiscono sempre per ritrovarsi. L'eloquenza, il gusto delle idee chiare, l'intellettualismo, hanno imposto a Proust di salvare almeno le apparenze della cronologia.

Le ragioni profonde di questa affinità vanno cercate in un fenomeno letterario piuttosto diffuso: la maggior parte dei grandi autori contemporanei, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, Virginia Woolf. ognuno a proprio modo, hanno cercato di mutilare il tempo. Gli uni l'hanno privato di passato e avvenire per ridurlo alla pura intuizione del momento; per altri, come Dos Passos, diventa una memoria morta e chiusa. Proust e Faulkner l'hanno semplicemente decapitato, gli hanno tolto il suo avvenire, ossia la dimensione degli atti e della libertà. I personaggi di Proust non intraprendono mai nulla: prevedono, certo, ma le loro previsioni rimangono aderenti a loro e non possono essere gettate, come un ponte, oltre il presente; sono fantasticherie che là realtà mette in fuga. L'Albertine che appare non è quella che ci si aspettava, e l'attesa non era che una lieve agitazione senza conseguenze, limitata al momento. Quanto

agli eroi di Faulkner, non prevedono mai; l'auto li porta, voltati di spalle. Il suicidio futuro, che getta la sua densa ombra sull'ultima giornata di Quentin, non è una possibilità umana; nemmeno per un secondo Quentin pensa che potrebbe non uccidersi. Il suo suicidio è un muro immobile, una cosa alla quale Quentin s'accosta di spalle e che non vuole né può concepire: «Pare che tu la consideri un'avventura che ti farà venire i capelli bianchi in una sola notte, oso dire, senza modificare in nulla il tuo aspetto.» Non è un'iniziativa, è una fatalità; perdendo il proprio carattere di possibile cessa d'esistere al futuro: è già presente, e tutta l'arte di Faulkner mira a suggerirci che i monologhi di Quentin e la sua ultima passeggiata sono già il suicidio di Quentin. In tal modo, credo, si spiega questo singolare paradosso: Quentin pensa alla sua ultima giornata al passato, come se la ricordasse. Ma chi ricorda, se gli ultimi pensieri del protagonista coincidono quasi con l'esplosione della sua memoria e della sua disintegrazione? Bisogna ammettere che l'abilità del romanziere sta nella scelta del presente, a partire dal quale racconta il passato. E Faulkner ha scelto come presente l'infinitesimale istante della morte, come Salacrou nell'*Inconnue d'Arras*. Così, quando la memoria di Quentin comincia a sgranare i propri ricordi («Attraverso la parete udii le molle del divano di Shreve. poi il frusciare delle sue pantofole sul pavimento. Mi alzai...») lui è già morto. Tale misura d'arte e, a dire il vero, tale misura di disonestà, mirano, quindi, a sostituire l'intuizione dell'avvenire che manca all'autore. Così tutto diventa chiaro, e soprattutto l'irrazionalità del tempo: essendo il presente l'inatteso, l'informe può determinarsi solo per mezzo di un sovraccarico di ricordi. Per cui è chiaro che l'essere legato al tempo è «una disgrazia propria all'uomo». Se l'avvenire ha una realtà, il tempo allontana dal passato e avvicina al futuro; ma sopprimendo l'avvenire, il tempo non è più ciò che separa, ciò che divide il presente da se stesso: «Tu non puoi sopportare il pensiero che non soffrirai più così.» L'uomo trascorre la vita lottando contro il tempo e il tempo corrode l'uomo come un acido, lo strappa a sé e gli impedisce di attuare l'umano.

Tutto è assurdo: «La vita è un racconto narrato da un idiota, pieno di rumore e di furore, che non significa nulla.»²

Ma è senza avvenire il tempo dell'uomo? Il tempo del chiodo, della zolla, dell'atomo, lo so, è un presente perpetuo. Ma l'uomo non è un chiodo pensante. Se si comincia a tuffarlo nel tempo universale, il tempo delle nebulose e dei pianeti, dei corrugamenti del terziario e delle specie animali, come in un bagno d'acido solforico, si capisce perché. Solo una coscienza, sballottata così di momento in momento, dovrebbe essere, dapprima, coscienza, e, in seguito, pura durata: se no il tempo dovrebbe provenire dall'esterno. La coscienza non può «essere nel tempo» se non a condizione di farsi tempo con il moto stesso che la fa coscienza; occorre, come dice Heidegger, che diventi «durata». Non è più permesso allora rendere immobile l'uomo in ogni presente e definirlo come «la somma di quanto possiede»: al contrario, la natura della coscienza implica che si protenda da sola nel futuro; non si può comprendere che cosa sia, se non da ciò che sarà, perché si determina nel suo essere attuale mediante le proprie possibilità: è questo che Heidegger chiama «la forza silenziosa del possibile». Non si può riconoscere dentro di noi l'uomo di Faulkner, creatura priva del possibile e chiarita solo da quanto era. Provate a cogliere la vostra coscienza e a sondarla: vedrete che è cava, ci troverete solo avvenire. E non intendo parlare dei progetti o delle attese; ma il gesto stesso che afferrate passando ha senso per voi unicamente se ne proiettate il compimento fuori di sé, fuori di voi, in ciò che non è ancora. Questa ciotola, con il suo fondo che non vedete - che potreste vedere, che è al termine di un movimento che non avete ancora compiuto - questo foglio bianco il cui verso è nascosto (ma potreste voltare il foglio) e qualsiasi oggetto stabile e massiccio che ci circonda, prolungano le loro più immediate qualità, le qualità più dense, nel futuro. L'uomo non è la somma di quanto possiede, ma il totale di quanto non ha ancora, e potrebbe avere. Se siamo dunque immersi così nell'avvenire, la brutalità informe del presente non ne risulta forse attenuata? L'avvenimento non ci salta addosso come un ladro, poiché è, per sua

propria natura, un Essendo-stato-Avvenire. E che cosa fa lo storico per spiegare il passato, se non ricercarne anzitutto l'avvenire? L'assurdità che Faulkner vede nella vita umana, temo che ve l'abbia immessa prima. Non perché non sia assurda: ma l'assurdità è un'altra.

E perché mai, sia Faulkner che molti altri autori, hanno scelto quest'assurdità, così poco romanzesca e così poco vera? Credo che le ragioni vadano cercate nelle condizioni sociali della nostra vita attuale. La disperazione di Faulkner mi pare anteriore alla sua metafisica: per lui, come per noi, l'avvenire è bloccato. Tutto quanto viviamo, tutto quanto vediamo, ci incitano a dire: «Non può durare», e tuttavia un mutamento non è nemmeno immaginabile, se non sotto forma di cataclisma. Noi viviamo nel tempo delle rivoluzioni impossibili, e Faulkner usa la sua arte straordinaria per descrivere questo mondo che muore di vecchiaia, e la nostra asfissia. La sua arte mi piace, ma non credo nella sua metafisica: un avvenire bloccato è pur sempre un avvenire:

Anche se la realtà umana non ha più nulla «davanti» a sé, anche se ha «chiuso i conti», il suo essere è ancora determinato da questa «anticipazione di sé». La perdita di ogni speranza, per esempio, non strappa la realtà umana alle proprie possibilità, ma è semplicemente un «modo di essere nei confronti delle possibilità stesse».³

Luglio 1939

Note

1. Si confronti il dialogo con Blaid inserito al centro del dialogo con Ames. «Ha mai avuto una sorella?» ecc., e l'inestricabile confusione dei due conflitti.
2. Macbeth, Scena V, Atto V.
3. Heidegger, Sein und Zeit.

Jean Giraudoux e la filosofia di Aristotele

A proposito di «Choix des Élués»

Tutto quanto si può sapere di Giraudoux invita a credere che sia «normale», nel senso più comune, quanto in quello più elevato, della parola. E infatti i suoi saggi critici hanno permesso di apprezzare l'acume e la duttilità della sua intelligenza. Tuttavia, non appena si apre uno dei suoi romanzi si ha la sensazione di penetrare nell'universo di quei sognatori a occhi aperti che la medicina definisce «schizofrenici» e la cui caratteristica è, come tutti sanno, di non potersi adattare alla realtà. Tutte le caratteristiche principali di questi malati, la loro rigidità, i loro sforzi per negare il mutamento, per mascherare a se stessi il presente, il loro geometrismo, il loro gusto per le simmetrie, le generalizzazioni, i simboli, le corrispondenze magiche attraverso il tempo e lo spazio, Giraudoux li fa suoi, li elabora con arte, e costituiscono poi il fascino dei suoi libri. Sono rimasto sovente perplesso di fronte al contrasto fra l'uomo e la sua opera. È mai possibile che Giraudoux si diverta a fare lo schizofrenico?

Choix des Élués, che ho letto proprio sulle pagine della «Nouvelle Revue Française», mi è parso prezioso perché mi dava una risposta. Non è certo il miglior libro di Giraudoux, ma proprio perché molti dei suoi vezzi sono qui divenuti un sistema, si afferra meglio la forma della sua strana mentalità. Ho capito prima di tutto di essermi allontanato dalla reale interpretazione delle sue opere per un pregiudizio che devo avere in comune con parecchi dei suoi lettori. Finora ho sempre cercato di tradurre i suoi libri; cioè mi comportavo come se Giraudoux avesse raccolto molte osservazioni e ne avesse

tratta una saggezza, per esprimere poi tutta questa esperienza e saggezza in un linguaggio cifrato, per il gusto di una certa preziosità. I tentativi di decifrazione non mi avevano mai rivelato gran che: la profondità di Giraudoux è reale, ma vale per il suo mondo, non per il nostro. Così, questa volta, non ho voluto tradurre, non ho cercato la metafora, né il simbolo, né il sottinteso: ho preso tutto per denaro sonante, con l'intenzione di progredire non nella conoscenza degli uomini ma in quella di Giraudoux. Per entrare con naturalezza nell'universo di Choix des Élues bisogna innanzi tutto dimenticare il mondo in cui viviamo. Ho finto dunque di non conoscere affatto quella pasta molle percorsa d'ondulazioni che hanno causa e fine fuori di sé, quel mondo senza avvenire dove tutto è incontro fortuito e il presente viene come un ladro, dove l'evento resiste per natura al pensiero e al linguaggio, gli individui sono accidenti, sassolini nella pasta, per i quali lo spirito forgia, a cose fatte, rubriche generali.

Non mi sono sbagliato. Nell'America di Edmée, di Claudie, di Pierre, il riposo intelligibile e l'ordine esistono fin dall'inizio, sono la fine del mutamento e la sua sola giustificazione. Quei limpidi, brevi riposi, mi hanno colpito fin dalle prime pagine del libro; il libro è fatto di riposi. Un vasetto di sottaceti non è l'aspetto fortuito assunto da una giostra di atomi, ma un riposo, una forma chiusa in sé; la testa di un allievo del politecnico, piena di calcoli e di leggi, è un altro riposo; riposo è anche la testa leggera di un pittore sulle ginocchia di una bella donna immobile, o un paesaggio, un giardino pubblico, perfino la sfumatura fuggevole di un mattino. Questi termini, questi limiti assegnati al divenire della materia, li chiameremo, come nel Medioevo, «forme sostanziali». Giraudoux è fatto in modo da cogliere innanzi tutto la specie nell'individuo e il pensiero nella materia: «una verità ch'era il volto di Edmée», scrive. Tali sono le cose nel suo universo: prima di tutto verità, idee, significati, che si scelgono da sé i loro segni: «Jacques, da ragazzino ingenuo, con il suo pudore identico per la gioia come per il dolore, aveva subito distolto lo sguardo.» Questo piccolo Jacques non è un accidente, una rosa di cellule proliferanti: è l'incarnazione d'una verità. L'occasione, l'ora, il colore del tempo, fanno sì che un certo

Jacques abbia la missione di rappresentare, in un dato luogo dell'America, la verità comune ai ragazzini ingenui. Ma la «forma sostanziale» è indipendente dalle sue incarnazioni e, in molti altri luoghi, molti altri ragazzini distolgono lo sguardo per non vedere il pianto della madre. Diremo, per parlare come si fa a scuola, che qui la materia individualizza. Donde la strana inclinazione di Giraudoux per i giudizi universali: «Tutte le pendole della città suonarono le dieci... Tutti i galli... Tutti i villaggi di Francia...» Non si tratta di schizofrenia: queste generalizzazioni - fastidiose nel mondo del divenire, dove non sarebbero che un censimento di incontri fortuiti - corrispondono qui a indici esaurienti di tutti i fanciulli che stanno a incarnare il «ragazzino ingenuo», di tutti i cilindri di nichel e di smalto che stanno a incarnare il «pendolo».

Le enumerazioni si concludono spesso con l'accento a un caso aberrante, a un'eccezione:

Fecero colazione sulla panchina... nutrendo gli uccelli con le loro briciole, eccettuato uno, sospetto, ch'era venuto là per vedere, non per mangiare, e che s'involò, alla frutta, verso qualche lontana incombenza.

Questa, la si potrebbe chiamare la monelleria di Giraudoux. Ne usa con arte; la rivista generale, con eccezione poetica o gentile o comica, è uno dei suoi procedimenti più familiari. Ma la mancanza di rispetto di cui fa mostra verso l'ordine costituito non può avere senso che in rapporto all'ordine stesso. In Giraudoux, come nella saggezza dei proverbi, l'eccezione conferma soltanto la regola.

Non si creda, tuttavia, a un platonismo di Giraudoux. Le sue forme non appartengono al cielo intelligibile, ma sono tra noi, inseparabili dalla materia di cui regolano i movimenti, impresse come sigilli nel vetro, nell'acciaio, sulla nostra pelle. E non vanno neanche confuse con semplici concetti. I concetti non contengono in sé che un pugno di caratteri comuni a tutti gli individui di un gruppo. A dire il vero, le forme di Giraudoux non contengono di più, ma tutti i lineamenti che le compongono sono perfetti. Più che idee generali,

sono norme, canoni. Nessuno dubita che Jacques applichi da solo, e senza nemmeno accorgersene, tutte le regole che gli consentono di attuare in sé la perfezione dei ragazzini ingenui. Il movimento stesso che ha portato Pierre all'esistenza ne ha fatto la perfetta incarnazione del marito uscito dall' Ecole polytechnique. «I canini di Edmée, cos'ì nettamente canini...» scrive Giraudoux. E più avanti: «Jacques, per vegliare la madre, aveva assunto la forma più commovente di Jacques.» O ancora: «Pierre aveva questo di noioso: che a forza di voler fare il rappresentante dell'umanità, lo era divenuto veramente. Ogni suo gesto, ogni sua parola erano ormai il valido campione del gesto e del linguaggio umani.» È così per tutti, in Giraudoux: i suoi libri sono altrettanti campionari. Socrate, interrogato da Parmenide, esitava ad ammettere che vi fosse un'Idea della sporcizia, un'Idea del pidocchio. Giraudoux non esiterebbe un istante. I pidocchi di cui si occupa sono ammirevoli in questo: attuano la perfezione del pidocchio, tutti alla pari, anche se in maniere diverse. Ecco perché le sue forme sostanziali, più che il nome di concetti, meriterebbero quello di archetipi, dei quali l'autore stesso a volte si serve: «(Pierre guarda Edmée e) si ritrae per vederne unicamente l'archetipo.» Ma ciò è altrettanto vero per le perfezioni individuali. Edmée, che è di certo la madre più nettamente madre - come tutte le madri - la sposa più nettamente sposa - come tutte le spose - è anche l'Edmée più netta, più compiuta. E anche fra i sottaceti, che in massima parte si limitano, con abnegazione, ad attuare il tipo compiuto del sottaceto, alcuni rari privilegiati non tralasciano d'essere muniti d'un archetipo singolare: «Andò a cercare un cetriolo. Sebbene i cetrioli non si scelgano, lei gli obbedì, prese quello che, per la sua architettura, la sua scultura, i suoi rilievi, aveva diritto al titolo di cetriolo destinato al capofamiglia.»

Ecco che cos'è il mondo di *Choix des Élues* : un trattato di botanica dove tutte le specie sono accuratamente classificate, dove la pervinca è azzurra perché pervinca, gli oleandri sono rosa perché oleandri. La sola causalità è quella d'egli archetipi. Questo mondo ignora il determinismo, vale a dire l'efficienza dello stato anteriore.

Ma non vi si incontrano nemmeno eventi, se con questo termine si intende l'irruzione d'un fenomeno nuovo, la cui novità stessa supera ogni attesa e sconvolge l'ordine dei concetti. L'unico cambiamento è quello della materia sotto l'azione della forma. E l'azione della forma è di due specie. Può agire per virtù, come il fuoco del Medioevo che ardeva grazie al flogisto: in questo caso si stabilisce nella materia, la modella e la muove a volontà. Il movimento, allora, è lo sviluppo temporale dell'archetipo. I gesti dunque, in *Choix des Élues*, sono per lo più gesti da posseduti. I personaggi con i loro atti, le cose con i loro mutamenti, non fanno che attuare più rigorosamente la loro forma sostanziale:

Nessun pericolo aleggiava intorno a quelle teste che abbagliavano, facevano segnalazioni alla felicità come fari, ognuna con il suo sistema luminoso-, Pierre, il marito, con i suoi due sorrisi, uno grande, l'altro piccino, che si succedevano a un secondo di distanza ogni minuto; Jacques, il figlio, con il suo stesso volto, che sollevava e abbassava; Claudie, la figlia, faro più sensibile, con i suoi battiti di palpebre.

In tal senso, le diverse alterazioni di questo universo, che bisognerà pur decidersi a chiamare eventi, sono sempre il simbolo delle forme che le producono. Ma la forma può agire anche per elezione attrattiva. Di qui il titolo: *Choix des Élues*. In fondo, non c'è creatura di Giraudoux che non sia eletta. Una forma, infatti, rannicchiata in fondo all'avvenire, spia la sua materia; l'ha eletta, l'attira a sé. E tale è la seconda specie di cambiamento: un passaggio breve da una forma all'altra, un divenire strettamente definito dal suo termine d'origine e dal suo termine di compimento. La gemma è riposo, il fiore è riposo. Tra i due riposi c'è un'alterazione orientata, sola contingenza di questo mondo in ordine, scandalo necessario e inesprimibile. Di un simile divenire non si può dire nulla, e Giraudoux ne parla il meno possibile. Tuttavia, il soggetto di *Choix des Élues* è un divenire. Si tratta dell'evoluzione di Edmée, l'Eletta. Ma Giraudoux ce ne rivela soltanto le fasi. Ogni suo capitolo è una

«stasi»: Edmée al pranzo del suo compleanno, Edmée di notte, descrizione di Claudie, Edmée in casa di Frank, immobile, sulle ginocchia il peso di una testa leggera, Edmée ai giardini pubblici, che sono «al di fuori del tempo», Edmée in casa dei Leeds, ecc. ecc. I passaggi avvengono dietro le quinte, come gli assassini in Corneille. A questo punto diventa chiaro perché l'apparenza schizofrenica del mondo di Giraudoux ci aveva inizialmente colpito: è un mondo senza indicativo presente. Il presente vociante e difforme delle sorprese e delle catastrofi ha perduto peso e bagliore, passa a grande velocità, con molto tatto, scusandosi. Vi sono, sì, qua e là, alcune scene, qualche gesto che «si fa», avventure che «capitano». Ma tutto questo è già più che semi-generalizzato, perché quel che importa è di descrivere i simboli di certi archetipi. In ogni istante della nostra lettura si perde terreno, si scivola senza accorgersene dall'individualità presente alle forme atemporali. Della testa che pesa sulle ginocchia di Edmée, ad esempio, non sentiamo mai il peso, non la vediamo mai nella sua individualità frivola e affascinante, sotto la luce d'una primavera americana. Ma questo non importa, perché ci si cura solamente di determinare se sia naturale per la testa di un tale uscito dall'École polytechnique di gravare con un peso maggiore che non la folle testa d'un artista. Vi sono infatti due presenti, in Giraudoux: il presente che si vergogna dell'evento, che si nasconde quanto più possibile, come una tara di famiglia - e il presente degli archetipi, che è eternità.

Simili perpetue limitazioni del divenire accentuano, naturalmente, il carattere discontinuo del tempo. Poiché il cambiamento è un essere minimo, che esiste soltanto in vista del riposo, il tempo non è più che una successione di piccole scosse, un film improvvisamente interrotto. Ecco come Claudie pensa al suo passato:

C'era una serie di cento, di mille ragazze che s'erano succedute giorno per giorno a formare la Claudie di oggi... Di questa moltitudine di Claudie, di Claudette, di Claudine, di Clo-Clo -

perché c'era stata per sei mesi una Clo-Clo contadina - lei raccoglieva le fotografie, non come foto di sé, ma come ritratti di famiglia.

Così è il tempo di *Choix des Éluës*: un album di famiglia. Bisogna, sì, voltarne le pagine, ma non si tratta che di un lieve disordine senza memoria fra la calma dignità di due ritratti.

Ciò spiega l'inclinazione di Giraudoux per i primissimi inizi. «Per la prima volta...», «era la prima volta...»: nessuna frase, forse, torna più spesso, nelle sue opere. E mai, forse, così spesso, come in *Choix des Éluës* (si vedano, per esempio, le pagine 16, 32, 58, 59, 66, 68, 69, 83, 86, ecc.). Perché le forze, nel mondo di Giraudoux, ignorano la progressione. Nel nostro mondo, noi interroghiamo il passato, cerchiamo invano le origini: «Quando ho cominciato ad amarla?» A dire il vero, l'amore non è mai cominciato: si è formato a poco a poco, e quando alla fine ho scoperto la mia passione, era già defiorata. Ma in Giraudoux i mutamenti sono istantanei, perché obbediscono al principio famoso del «Tutto o Nulla». Quando si sono attuate le condizioni, la forma a un tratto appare e s'incrosta nella materia. Ma se manca un fattore - uno solo, il più piccolo - non avviene nulla. Così la nostra lettura ci porta, da inizio a inizio, attraverso un mondo che si sveglia. Se si può parlare di un'atmosfera comune a *Simon le Pathétique*, a *Églantine* e a *Jérôme Bardini*, si tratta di un'atmosfera mattutina. Da un capo all'altro di questi libri, nonostante i massacri, e l'invecchiare e il cader delle notti, il sole si leva. *Électre* si conclude con una catastrofe e un'alba. Posso dire, tuttavia, che non ho avuto più, leggendo *Choix des Éluës*, l'impressione di quelle aurore deliziose che Jérôme e Bella sceglievano per i loro incontri? Mi sembrava d'essere condannato a un eterno mattino.

Come gli inizi, anche le fini sono assolute. Quando l'equilibrio si è rotto, la forma se ne va com'è venuta, discretamente, per intero: «Di primo mattino, ecco Edmée, senza una ruga, senza la più lieve nube sul volto, e la lunga notte appena trascorsa sembrava addirittura sottratta alla sua età.» Le tracce, le rughe, le sozzure, vanno bene per il nostro mondo. Ma il mondo di Giraudoux è fatto di verginità ricon-

quistate. Le sue creature hanno in comune una castità metafisica: fanno all'amore, certo. Ma non sono segnate né dalla maternità né dall'amore. La nudità delle sue donne è certamente «la nudità più netta». Sono del tutte nude, nude in modo assoluto e perfetto, senza le voglie, i turgori, i mancamenti, che non fanno parte dell'archetipo del nudo. Simili alle stars che Jean Prévost chiamava «donne dentro una pelle di guanto», hanno corpi rilucenti come cucine olandesi e la loro carne splendente ha la freschezza d'un pavimento di piastrelle.

Tuttavia, questa casa bene ordinata è sottoposta alle leggi della magia; o meglio dell'alchimia, poiché vi si trovano trasmutazioni bizzarre, nel senso in cui il Medioevo parlava delle trasmutazioni dei metalli, di strane azioni a distanza.

La prima settimana della vita di Claudie fu la prima settimana in cui Edmée conobbe un mondo senza ragni, senza bucce di banana, senza capigliature arricciate con ferri troppo caldi.

Edmée, che sta per abbandonare il marito, riposa al suo fianco in «camicia color avorio con incrostazioni di pizzo». Gli oggetti s'indignano e l'insultano; lei va con un salto nello spogliatoio e infila un pigiama di Pierre:

Il letto tacque... Così passò la notte. Con indosso quei due indumenti uguali, erano come una squadra. Quelli che vedono nell'oscurità li avrebbero scambiati per gemelli, per un tandem. Ingannati da quell'improvviso mimetismo, gli oggetti a poco a poco si calmarono...

Ecco la descrizione di un esorcismo:

Travestiti da Claudie, quelli che volevano dare a Edmée capelli bianchi, denti vacillanti, pelle indurita, cercarono di penetrare nel letto, dalla corsia. Dovette accettare la loro convenzione, prenderli con la mano di Claudie, ricondurli al letto di Claudie, minacciare

Claudie di stare una settimana senza frutta. Dio sa quanto potesse loro importare, ma, vincolati dal travestimento, dovettero obbedire.

Così, per esorcizzare i demoni che hanno assunto la forma di Claudie, bisogna trattarli come Claudie. Che cosa significa tutto ciò? Ce lo spiega lo stesso Giraudoux:

Con Claudie, tutto ciò che assomigliava a Claudie in questo basso mondo l'approvava... La sua pace con la piccola Claudie era la pace con tutto quanto non è quotidiano, con tutto quanto è grande, il minerale, il vegetale, tutto ciò che dura.

Ecco la caratteristica essenziale di tutti i sortilegi, di tutti i malefici: un'azione di somiglianza. Sia ben chiaro che in Giraudoux la somiglianza non è un punto di vista intellettuale: è attuata. I «come», di cui si serve così generosamente, non mirano mai a illuminare: denunciano, fra le azioni e le cose, un'analogia sostanziale. Ma non dobbiamo stupircene, perché l'universo di Giraudoux è una Storia Naturale. Per lui gli oggetti sono in qualche modo simili quando partecipano in qualche modo alla stessa forma. Certo, Edmée cerca la pace con la sola Claudie. Ma Claudie è proprio «ciò che non è quotidiano». Fare la pace con Claudie è adattarsi più rigidamente alla forma che lei incarna attualmente, alla forma di «ciò che è grande», di «ciò che dura». Così, avvicinandosi, per amor di Claudie, all'incarnazione caduta di un archetipo eterno, Edmée si trova all'istante misteriosamente intonata a tutte le incarnazioni di questo archetipo, al deserto, alla montagna, alla foresta vergine. Il che è logico, se si pensa che Edmée è intonata, una volta per sempre, a una forma universale. La magia è soltanto un'apparenza, proviene dal rifrangersi di questa forma attraverso innumerevoli particelle di materia. Di qui le analogie profonde fra gli oggetti più disparati, che Giraudoux si compiace di mettere in luce: la presenza delle forme divide l'universo in un'infinità di regioni infinite e in ognuna di queste regioni un oggetto qualunque, a interrogarlo bene, ci rende edotti di tutti gli altri; amare, odiare, insultare un oggetto

qualunque, in ognuna di queste regioni, è come amare, odiare, insultare tutti gli altri. Analogie, corrispondenze, simbolismi, ecco il meraviglioso di Giraudoux. Ma come la magia medioevale, tutto questo è una rigorosa applicazione della logica del concetto.

Ecco dunque un mondo già bell'e fatto e che non si fa. Il mondo di Linneo, non quello di Lamarck. Il mondo di Cuvier, non quello di Geoffroy Saint-Hilaire. Domandiamoci quale sia il posto che Giraudoux vi riserva all'uomo. S'indovina che è un posto adeguato. Se ricordiamo che la magia vi figura solamente in quanto apparenza, che è dovuta soltanto a un iperlogicismo, occorrerà constatare innanzi tutto che questo mondo è accessibile alla ragione fino al suo nocciolo. Giraudoux vi ha bandito tutto quello che può stupire o sviare, l'evoluzione, il divenire, il disordine, la novità. L'uomo circondato da pensieri già fatti, la ragione degli alberi e delle pietre, la ragione della luna e dell'acqua, non ha altro intento che enumerare e contemplare. E lo stesso Giraudoux credo riservi la sua tenerezza per i funzionari del Registro: lo scrittore, come lui lo concepisce, non è che un impiegato del catasto. Tuttavia, un mondo razionale potrebbe essere ancora inquietante: si pensi agli spazi infiniti di Pascal, o alla Natura di Vigny. Qui nulla di simile: c'è un'intima coincidenza dell'uomo con il mondo. Ricordate Claudie, simile al deserto, alla foresta vergine. Non vedete che la durezza, la forza, l'eternità d'una foresta, d'un deserto, sono anche l'eternità nell'istante, la forza tenera, la debole durezza d'una fanciulla?

Tutti gli archetipi della natura, l'uomo li ritrova in sé, e reciprocamente si ritrova in tutta la natura; si trova al crocevia di tutte le «regioni», centro del mondo, simbolo del mondo, come il microcosmo dei maghi in seno al grande Cosmo. Quest'uomo così ben sistemato, e che si sente ovunque a casa sua, a Hollywood come Edmée, in una isola deserta come Suzanne, si vede che Giraudoux non l'ha sottoposto al determinismo. Il suo carattere non è la risultante di mille imponderabili, della sua storia, del suo mal di stomaco; il suo carattere non è fatto su misura. Sono invece la sua storia, il suo stesso mal di stomaco che derivano dal suo carattere. È quel che si

dice avere un destino. Guardate, per esempio, in quali termini Edmée desidera mettere il giovane figlio in guardia contro l'amore:

Oh, mio piccolo Jacques, non ti sei veduto? Guardati nello specchio: non che tu sia brutto, no, ma scoprirai che sei la vittima nata, già pronta... Hai la faccia fatta apposta per piangere, sepolta nel cuscino, i rilievi piani che si applicano su mani tremanti di disperazione, il corpo grande che attende sotto la pioggia all'angolo delle strade... lo sterno di quelli che singhiozzano senza bisogno di lagrime...

Il carattere dell'uomo, infatti, non differisce veramente dall'«essenza» del cetriolo: è un archetipo che si attua attraverso la vita umana con azioni umane e di cui il corpo umano è il simbolo perfetto. Così, con il simbolo, si attua l'unione più perfetta del corpo e dello spirito: è aperta la via alla caratterologia, alla fisiognomica. Ma, barattando il determinismo dello psicologo con la necessità logica delle essenze, non sembra che al cambio abbiamo guadagnato molto. Certo, non c'è più psicologia, se per psicologia s'intende un insieme di leggi empiricamente constatate che reggono il corso dei nostri umori. Ma non abbiamo scelto di essere quelli che siamo; siamo «posseduti» da una forma, non ci possiamo far nulla. Tuttavia per il momento siamo difesi dal determinismo universale; non corriamo il rischio di diluirci nell'universo. Realtà finita e definita, l'uomo non è per nulla un effetto del mondo, un contraccolpo di cieche sequenze causali, è «uomo» o «marito uscito dall'École polytechnique» o «adolescente fatto per soffrire d'amore», come il cerchio è cerchio, e per questa ragione è all'origine di cominciamenti primi: le sue azioni emanano solamente da lui. È libertà questa? È almeno un certo genere di libertà. Sembra inoltre che Giraudoux ne assegni un'altra alle sue creature: l'uomo realizza spontaneamente la sua essenza. Per il minerale, per il vegetale, l'obbedienza è automatica; l'uomo si conforma volontariamente al suo archetipo, si sceglie perpetuamente qual è. Libertà a senso unico, è vero: perché se la forma non è attuata da lui, si attuerà per mezzo suo e senza di lui. Se si vuole apprezzare la poca distanza che separa tale libertà dalla

necessità assoluta, si confrontino questi due passaggi. Ecco la libertà, l'ispirazione:

Dove possiamo andare, Claudie, ove non siamo già andate? «Al parco Washington.» Claudie non esitava mai. A tutte le domande, anche le più imbarazzanti, aveva sempre la risposta pronta.. Che felice ispirazione quella di avere scelto, per venir là, il momento in cui i giardini pubblici sono inutili agli esseri umani.

Come si vede, c'è stata un'intuizione, la creazione poetica di un accordo fra le due donne e le cose. Ma proprio nell'intuizione Claudie non ha potuto impedirsi di realizzare la sua essenza. Claudie è «quella che non esita mai». Era nella sua essenza di avere quell'intuizione. Ed ecco ora un caso in cui l'armonia del nostro archetipo e del mondo si manifesta attraverso di noi, senza chiedere il nostro parere:

Edmée si stupì delle parole che le salivano alle labbra, perché erano sorprendenti, ma era stupita della necessità della frase ancor più che del suo aspetto mostruoso.

La differenza non è grande: in un caso la forma si realizza per mezzo della nostra volontà, nell'altro si estende da sé attraverso il nostro corpo. Ed ecco pertanto ciò che distingue l'uomo dal cetriolo. Questa libertà fragile e intermittente, che non è fine a se stessa ma soltanto un mezzo, basta a imporci un dovere: Giraudoux ha una sua morale. L'uomo deve attuare liberamente la sua essenza finita e, per ciò stesso, intonarsi liberamente al resto del mondo. Ogni uomo è responsabile dell'armonia universale, deve sottomettersi di sua volontà alla necessità degli archetipi. E proprio quando appare questa armonia, quando appare l'equilibrio fra le nostre tendenze profonde, fra la natura e lo spirito, quando l'uomo è al centro di un mondo ben ordinato, uomo «il più nettamente» possibile al centro del mondo, la creatura di Giraudoux riconosce la sua ricompensa: è

la felicità. È ormai chiaro che il famoso umanesimo di questo autore è un eudemonismo pagano.

Una filosofia del concetto, dei problemi dottrinari (è la forma o la materia che individualizza?), un divenire vergognoso, definito come il passaggio dalla potenza all'atto, una magia bianca che è semplicemente l'aspetto superficiale d'un logicismo rigoroso, una morale dell'equilibrio, della felicità, del giusto mezzo: ecco che cosa ci dà l'esame ingenuo di *Choix des Élués*. Siamo ben lontani dai sognatori a occhi aperti, ma per cadere in una sorpresa ancora più strana: perché non è possibile, anche da questi pochi lineamenti, non riconoscere la filosofia di Aristotele. Non fu Aristotele innanzi tutto logico - e il logico del concetto e il mago della logica? Non è in lui che si trova questo mondo pulitino, finito, gerarchizzato, razionale fino all'osso? Non è lui che considera la conoscenza come una contemplazione e una classificazione? E, meglio ancora, per lui come per Giraudoux, la libertà dell'uomo risiede più nell'attuazione esatta della sua essenza che nella contingenza del suo divenire. Entrambi ammettono i primi principi, i luoghi naturali, il principio del «tutto o nulla», la discontinuità. Giraudoux ha scritto il romanzo della *Storia Naturale*, Aristotele ne ha fatto la filosofia. Solamente, la filosofia di Aristotele era la sola che potesse coronare la scienza del suo tempo: ha voluto far entrare in un sistema le ricchezze accumulate dall'osservazione; ora è noto che l'osservazione si conclude, per natura, in classificazione - e la classificazione, sempre per natura, si richiama al concetto. Ma, per capire Giraudoux, il nostro impaccio è grande: da quattrocento anni i filosofi e gli scienziati si sono sforzati di infrangere i rigidi schemi del concetto, di consacrare in tutti i campi la preminenza del giudizio libero e creatore, di sostituire il divenire alla fissità delle specie. Oggi la filosofia cola a picco, la scienza fa acqua da tutte le parti, la morale sta annegando; ci si sforza ovunque di rendere duttili al massimo i nostri metodi e la nostra facoltà di giudicare; nessuno crede più a un qualsiasi accordo prestabilito fra l'uomo e le cose, nessuno osa più sperare che la natura ci sia accessibile fino in fondo. Ora, ecco apparire un universo romanzesco, che ci seduce con il suo fascino

indefinibile e la sua aria di novità; ci si avvicina, e si scopre il mondo di Aristotele, un mondo sepolto da quattrocento anni.

Di dove viene questo fantasma? Come mai uno scrittore contemporaneo ha scelto, in tutta semplicità, di illustrare con finzioni narrative le vedute d'un filosofo greco morto tre secoli prima della nostra èra? Confesso che non lo so. Certo, si può tener conto che tutti, al momento giusto, siamo aristotelici. Passeggiamo una sera per le vie di Parigi e a un tratto le cose ci rivolgono volti immobili e netti. Questa sera, tra tutte le altre, è «la sera a Parigi»; questa viuzza, fra tutte le strade che salgono al Sacré-Coeur, è «rue de Montmartre»; il tempo s'è fermato, viviamo un istante di felicità, un'eternità di felicità. Chi di noi, una volta almeno, non ha avuto questa rivelazione? Dico «rivelazione», ma sbaglio - o piuttosto è una rivelazione che non insegna nulla. Quel che colgo sui marciapiedi, sul selciato, sulle facciate delle case è unicamente il concetto di strada, quale già da gran tempo possiedo. Impressione di conoscere senza conoscenza, intuizione della Necessità - senza necessità. Questo concetto umano, che la strada o la sera riflettono come specchi, mi abbaglia e m'impedisce di vedere il loro senso inumano, il loro sorriso di cose, umile e tenace. Che importa? La strada è là, sale, così puramente, così magnificamente strada... Lassù ci si ferma, non si ha più nulla da dire. Più che a una contemplazione reale, paragonerei queste intuizioni improduttive a quella che i nostri psicologi chiamano illusione di falso riconoscimento. È in questo senso che va interpretata la sensibilità di Giraudoux? Sarebbe molto audace e non oserei azzardarlo. Penso anche che un marxista chiamerebbe razionalismo di cortesia le vedute di Giraudoux, che spiegherebbe il razionalismo con lo slancio trionfale del capitalismo agli inizi di questo secolo - e la cortesia con la posizione particolarissima di Giraudoux in seno alla borghesia francese: origini contadine, cultura ellenica, diplomazia. Non so; forse lo sa Giraudoux; forse questo scrittore così discreto, che di fronte alla sua narrativa scompare, un giorno ci parlerà di sé.

Marzo 1940

Spiegazione dell'«Étranger» di Camus

Appena stampato, *L'Étranger* di Camus ha incontrato il più grande favore. Tutti dicevano ch'era «il libro migliore dall'armistizio in poi». Nell'ambito della produzione letteraria contemporanea, il romanzo era anch'esso straniero. Veniva dall'altra parte del fronte, di là dal mare; parlava del sole, in quell'agra primavera senza carbone, non come d'una meraviglia esotica, ma con la familiarità ormai sazia di chi ne ha goduto troppo; non si preoccupava di seppellire ancora una volta, e con le sue stesse mani, l'*ancien régime*, e nemmeno di penetrarci del sentimento della nostra indegnità; leggendolo, ci si ricordava che c'erano state, un tempo, opere che sostenevano di valere di per sé, pur non provando niente. Ma, nonostante la gratuità, il romanzo rimaneva abbastanza ambiguo: come andava inteso quel personaggio che, all'indomani della morte della madre, «faceva i bagni di mare, iniziava una relazione irregolare e andava a vedere un film da ridere», che uccideva un arabo «a causa del sole» e, alla vigilia della sua esecuzione capitale, dichiarando «d'essere stato felice e di esserlo ancora», si augurava che molti spettatori attorno al patibolo «lo accogliessero con grida di odio»? Alcuni dicevano: «è un ingenuo, un povero diavolo»; altri, meglio ispirati: «è un innocente». Ma bisognava capire il senso di questa innocenza.

Camus, nel *Mythe de Sisyphe*, pubblicato qualche mese più tardi, ci ha dato il commento preciso della sua opera: il suo protagonista non era né buono né cattivo, né morale né immorale. Sono categorie che non gli si addicono: appartiene, invece, a una specie singolarissima, alla quale l'autore riserva il nome di assurdo. Ma questo termine assume, sotto la penna di Camus, due significati

differentissimi: l'assurdo è insieme uno stato di fatto e la coscienza lucida che certe persone hanno di questo stato. È «assurdo» l'uomo che, da una fondamentale assurdità, trae senza debolezze le conclusioni che s'impongono, con lo stesso spostamento di senso che avviene quando si chiama swing la gioventù che balla lo swing. Che cosa è dunque l'assurdo come stato di fatto, come dato originale? Nient'altro che il rapporto dell'uomo con il mondo. L'assurdità prima rivela innanzi tutto un divorzio: il divorzio fra le aspirazioni dell'uomo per l'unità, e il dualismo insanabile dello spirito e della natura, tra lo slancio dell'uomo verso l'eterno e il carattere finito della sua esistenza, tra l'«affanno», che è la sua stessa essenza, e la vanità dei suoi sforzi. La morte, la pluralità irriducibile delle verità e degli esseri, la inintelligibilità del reale, il caso, ecco i poli dell'assurdo. A dire il vero, non sono temi molto nuovi, né Camus li presenta come tali. Furono enumerati fin dal XVII secolo, da una certa specie di ragione asciutta, breve e contemplativa che è tipicamente francese: servirono da luoghi comuni al pessimismo classico. Non è Pascal che insiste sull'«infelicità naturale della nostra condizione debole e mortale e così miserabile che nulla può consolarci, quando ci pensiamo bene»? Non è forse lui che assegna alla ragione il suo posto? Non approverebbe forse senza riserve questa frase di Camus: «Il mondo non è (affatto) razionale né irrazionale fino a questo punto»? Non ci mostra che il «costume» e lo «svago» nascondono all'uomo «il suo niente, il suo abbandono, la sua insufficienza, la sua impotenza, il suo vuoto»? Con lo stile gelido del *Mythe de Sisyphe*, con l'argomento dei suoi saggi, Camus si pone nella grande tradizione di quei moralisti francesi che Andler chiama, a ragione, i precursori di Nietzsche; quanto ai dubbi che solleva sulla portata della nostra ragione, sono nella tradizione più recente dell'epistemologia francese. Si pensi al nominalismo scientifico, a Poincaré, a Duhem, a Meyerson, e si comprenderà meglio il rimprovero che il nostro autore muove alla scienza moderna: «...Voi mi parlate di un invisibile sistema planetario in cui gli elettroni gravitano intorno al nucleo. Mi spiegate questo mondo con un'immagine. Riconosco allora che siete finiti nella poesia...»; è

quanto esprime per parte sua, e quasi contemporaneamente, un autore che attinge alle stesse fonti, quando scrive: «(la fisica) impiega indifferentemente modelli meccanici, dinamici o anche psicologici, come se, liberatasi di pretese ontologiche, diventasse indifferente alle antinomie classiche del meccanismo o del dinamismo che suppongono una natura in se.»¹ Camus usa una certa civetteria nel citare testi di Jaspers, Heidegger, Kierkegaard, che del resto sembra non comprendere sempre bene. Ma i suoi veri maestri sono altrove: il giro dei suoi ragionamenti, la chiarezza delle idee, il taglio del suo stile da saggista e un certo genere di sinistra solarità, ordinata, cerimoniosa e desolata, tutto annuncia un classico, un mediterraneo. Perfino il suo metodo («è l'equilibrio dell'evidenza e del lirismo che può permetterci di accedere nello stesso tempo all'emozione e alla chiarezza») fa pensare alle antiche «geometrie appassionate» di Pascal, di Rousseau, e lo avvicina, per esempio, a Maurras, quest'altro mediterraneo dal quale differisce tuttavia per molti aspetti, molto più di quanto non differisca da un fenomenologo tedesco o da un esistenzialista danese.

Ma Camus sarebbe certamente d'accordo su questo. Dal suo punto di vista, la sua originalità consiste nell'andare fino in fondo alle sue idee: infatti non fa collezione di massime pessimistiche. Certo, l'assurdo non è né nell'uomo né nel mondo, presi ciascuno per conto suo; ma poiché una caratteristica essenziale dell'uomo è di «essere-nel-mondo», l'assurdo, in definitiva, è tutt'uno con la condizione umana. Non è innanzi tutto oggetto d'una semplice nozione: è un'illuminazione desolata che ce lo rivela: «Alzarsi, tram, quattro ore di ufficio, o di fabbrica, pasto, tram, quattro ore di lavoro., pasto, sonno, e lunedì, martedì, mercoledì, giovedì, venerdì, sabato, sullo stesso ritmo...» e poi, a un tratto, «lo scenario crolla» e si accede a una lucidità senza speranza. Allora, se sappiamo rifiutare l'aiuto ingannevole delle religioni o delle filosofie esistenziali, possediamo qualche evidenza essenziale: il mondo è un caos, una «divina equivalenza che nasce dall'anarchia»; - non c'è domani, poiché si muore. «...In un universo improvvisamente privo di illusioni e di luci, l'uomo si sente straniero. Questo esilio è senza

appello, perché è privo dei ricordi d'una patria perduta o della speranza d'una terra promessa.» L'uomo, infatti, non è il mondo: «Se fossi albero tra gli alberi... questa vita avrebbe un senso, o meglio questo problema non ne avrebbe, perché farei parte di questo mondo. Sarei questo mondo al quale ora mi oppongo con tutta la mia coscienza... Questa ragione così derisoria, è lei che mi oppone a tutta la creazione.» Così si spiega, almeno in parte, il titolo del nostro romanzo: lo straniero, vale a dire l'uomo di fronte al mondo; Camus avrebbe potuto scegliere altrettanto bene, per indicare la sua opera, il titolo di un libro di Georges Gissing: *Né en exit*. Lo straniero è così l'uomo tra gli uomini. «In certi giorni... si scopre come sia straniera una donna amata.» E, infine, sono io in rapporto a me stesso, cioè l'uomo della natura in rapporto allo spirito: «Lo straniero che, a volte, ci viene incontro in uno specchio.»

Ma non è soltanto questo: è una passione dell'assurdo. L'uomo assurdo non si ucciderà: vuole vivere senza abdicare a nessuna delle sue certezze, senza domani, senza speranza, senza illusioni, senza nemmeno rassegnazione. L'uomo assurdo s'afferma nella rivolta. Fissa la morte con attenzione appassionata, e questo incanto lo libera: conosce la «divina irresponsabilità» del condannato a morte. Tutto è permesso, perché Dio non esiste e perché si muore. Tutte le esperienze si equivalgono, conviene soltanto acquisirne la maggiore quantità possibile. «Il presente e la successione dei presenti di fronte a un'anima sempre cosciente è l'ideale dell'uomo assurdo.» Tutti i valori crollano davanti a questa «etica della quantità»; l'uomo assurdo, gettato in questo mondo, ribelle, irresponsabile, non ha «nulla da giustificare». È innocente. Innocente come i primitivi di cui parla Somerset Maugham, prima dell'arrivo del pastore che insegna loro il Bene e il Male, ciò che è permesso e ciò che è proibito: per lui tutto è permesso. Innocente come il principe MySkin che «vive in un perpetuo presente, sfumato di sorrisi e d'indifferenza». Un innocente in tutti i sensi del termine, un «Idiota» anche, se preferite. E questa volta si capisce fino in fondo il titolo del romanzo di Camus. Lo straniero che vuole descrivere è proprio uno di quei terribili innocenti che sono lo scandalo di una

società perché non accettano le sue regole del gioco. Vive tra gli stranieri, ma anche per loro è uno straniero. Per questo alcuni l'ameranno, come Marie, la sua amante, che gli è legata «perché è bizzarro»; e altri lo detesteranno per lo stesso motivo, come la folla al processo, della quale sente, a un tratto, l'odio avventarglisi contro. E anche noi che, aprendo il libro, non abbiamo ancora dimestichezza con il sentimento dell'assurdo, cercheremmo invano di giudicarlo secondo le nostre norme consuete: anche per noi è uno straniero.

Così l'urto che avrete provato all'inizio del libro, leggendo: «Ho pensato che era la solita domenica, come tutte le altre, che la mamma era sotto terra, che avrei ripreso il mio lavoro, e che tutto sommato non c'era nulla di diverso,» era voluto: è il risultato del primo incontro con l'assurdo. Ma certo voi speravate che, proseguendo nella lettura dell'opera, il vostro disagio si sarebbe sciolto, che tutto si sarebbe a poco a poco chiarito, razionalizzato, spiegato. Speranza delusa: *L'Étranger* non è un libro che spieghi: l'uomo assurdo non spiega, descrive; non è nemmeno un libro che si proponga di provare qualcosa. Camus propone, non si cura di giustificare ciò che è, per principio, ingiustificabile. *Le Mythe de Sisyphe* ci insegnerà il modo di accogliere il romanzo del nostro autore. Vi si trova infatti la teoria del romanzo assurdo. Sebbene abbia come unico argomento l'assurdità della condizione umana, non è un romanzo a tesi, non deriva da un pensiero «soddisfatto», che tende a fornire le sue pezze giustificative; è invece il prodotto di un pensiero «limitato, mortale e ribelle». Dimostra a se stesso l'inutilità della ragione ragionante: «...la scelta che (i grandi romanzieri) hanno fatto di scrivere per immagini, piuttosto che per ragionamenti, è rivelatrice di un certo pensiero che è loro comune, persuaso dell'inutilità di ogni principio di spiegazione e convinto del messaggio indicativo dall'apparenza sensibile.» Il semplice fatto, dunque, di affidare il suo messaggio a una forma romanzesca rivela in Camus una fiera umiltà. Non la rassegnazione, ma il riconoscimento ribelle dei limiti del pensiero umano. È vero che gli è toccato dare, del suo messaggio narrativo, una traduzione

filosofica che è precisamente *Le Mythe de Sisyphe*, e vedremo più avanti che cosa si possa pensare di questo doppione, ma l'esistenza di una traduzione non altera, comunque, la gratuità del romanzo. Il creatore assurdo, infatti, ha perduto perfino l'illusione che la sua opera sia necessaria. Vuole invece che se ne colga di continuo la contingenza; vorrebbe che si scrivesse in calce: «avrebbe potuto non essere», come Gide voleva che si scrivesse alla fine dei *Yaux-Monnayeurs* «potrebbe continuare». Avrebbe potuto non essere: come questa pietra, come questo fiume, come questo volto; è un presente che si dà, semplicemente, come tutti i presenti del mondo. Non ha nemmeno la necessità soggettiva che gli artisti esigono spesso per le loro opere quando dicono: «Non potevo fare a meno di scriverla, dovevo liberarmene.» Si ritrova qui, passato al vaglio del sole classico, un tema del terrorismo surrealista: l'opera d'arte non è che una foglia staccata da una vite. La esprime, è vero; ma avrebbe potuto non esprimerla. E del resto tutto è equivalente: scrivere *I Demoni* o bere un cappuccino. Camus non esige dunque, dal lettore, l'attenzione sollecita pretesa dagli scrittori che «hanno sacrificato la vita alla loro arte». *L'Étranger* è un foglietto della sua vita. E poiché la vita più assurda deve essere anche la più sterile, il suo romanzo vuol essere d'una sterilità magnifica. L'arte è una generosità inutile. Non spaventiamoci troppo: sotto i paradossi di Camus ritrovo alcune sagge osservazioni di Kant, sulle «finalità senza fine» del bello. Comunque sia, *L'Étranger* è qui, davanti a noi, staccato d'una vita, ingiustificato, ingiustificabile, sterile, istantaneo, abbandonato già dal suo autore, dimenticato per altri presenti. Ed è così che dobbiamo prenderlo: come una comunione brusca di due uomini, l'autore e il lettore, nell'assurdo, oltre la ragione.

Ecco un'indicazione, press'a poco, del modo per considerare il protagonista dell'*Étranger*. Se Camus avesse voluto scrivere un romanzo a tesi, avrebbe potuto descrivere un funzionario troneggiante in seno alla propria famiglia che poi, colto a un tratto dall'intuizione dell'assurdo, si dibatte per un istante risolvendosi infine a vivere l'assurdità fondamentale della sua condizione. Il lettore sarebbe stato convinto insieme al personaggio, e per le stesse

ragioni. O meglio ancora, ci avrebbe ridisegnato la vita di uno di quei santi dell'assurdità che, enumerati nel *Mythe de Sisyphe*, godono del suo particolare favore: Don Giovanni, il Commediante, il Conquistatore, il Creatore. Ma non lo ha fatto, e anche per il lettore avvezzo alle teorie dell'assurdità, Meursault, il protagonista dell'*Étranger*, rimane ambiguo. Certo, ci viene garantito che è assurdo e che la lucidità spietata è la sua caratteristica principale. Inoltre, per molti versi, è costruito in modo da fornire la coerente illustrazione delle teorie sostenute nel *Mythe de Sisyphe*. Camus, per esempio, scrive in quest'ultimo libro: «Un uomo è più uomo per le cose che tace, di quel che non sia per le cose che dice.» E Meursault è un esempio di questo silenzio virile, di questo rifiuto di spendersi con le parole: «(Gli hanno chiesto) se avesse notato che ero chiuso e ha solamente riconosciuto che non parlavo per non dir nulla.» E proprio due righe più sopra lo stesso testimone a scarico ha dichiarato che Meursault «era un uomo». «(Gli è stato chiesto) che cosa intendesse dire, ed ha dichiarato che tutti sapevano che cosa volesse dire.» Ugualmente, nel *Mythe de Sisyphe* Camus si dilunga a parlare dell'amore: «Noi chiamiamo amore» scrive «ciò che ci lega a certi esseri solo rispetto a un certo modo di vedere collettivo, del quale sono responsabili i libri e le leggende.» E parallelamente nell'*Étranger* leggiamo: «Ha voluto allora sapere se l'amassi. Ho risposto... che ciò non significava nulla, ma che indubbiamente non l'amavo.» Da questo punto di vista la discussione che si accende in Corte d'Assise e nello spirito del lettore sul problema: «Meursault amava sua madre?» è doppiamente assurdo. Innanzi tutto, come dice l'avvocato: «Quest'uomo è accusato di aver sotterrato sua madre o di aver ucciso un uomo?» Ma soprattutto la parola «amare» non ha senso. Non c'è dubbio che Meursault abbia fatto chiudere la madre in un ricovero perché non aveva quattrini e perché «non avevano più niente da dirsi». E non c'è nemmeno dubbio che andasse a trovarla molto di rado «perché questo gli portava via la domenica, senza contare la fatica di andare all'autobus, prendere dei biglietti e fare due ore di strada». Ma che significa? Non è Meursault tutto dato al presente, tutto ai suoi

umori presenti? Quello che si chiama un sentimento non è che l'unità astratta e il simbolo di sensazioni discontinue. Io non penso sempre a coloro che amo, ma sostengo di amarli anche quando non ci penso, e sarei capace di compromettere la mia tranquillità in nome di un sentimento astratto, pur senza provare un'emozione qualsiasi, reale e istantanea. Meursault pensa e agisce diversamente: non vuole conoscere i grandi sentimenti continui e tutti simili; per lui l'amore non esiste, non esistono nemmeno gli amori. Conta soltanto il presente, il concreto. Va a trovare sua madre quando ne ha voglia, ecco tutto. Se la voglia c'è, sarà certamente abbastanza forte da fargli prendere l'autobus, dato che qualunque voglia concreta sarà abbastanza forte da far correre a perdifiato questo indolente e farlo saltare su un autocarro in moto. Ma chiama sempre la madre con la parola tenera e infantile di *maman* e non trascura occasione di comprenderla e identificarsi con lei. «Dell'amore non conosco che questo miscuglio di desiderio, di tenerezza e di intelligenza, che mi lega a un certo essere.» Si vede dunque che non si può trascurare il lato teorico del carattere di Meursault. Allo stesso modo, molte delle sue avventure hanno come ragione principale di porre in rilievo questo o quell'aspetto dell'assurdità fondamentale. Come abbiamo visto, *Le Mythe de Sisyphe*, per esempio, vanta la «disponibilità perfetta del condannato a morte davanti al quale si aprono le porte della prigione alle prime luci dell'alba». Ed è per farci godere quest'alba e questa disponibilità che Camus ha condannato il suo protagonista alla pena capitale. «Come avevo fatto a non accorgermi» gli fa dire «che non c'è nulla di più importante che un'esecuzione... e che in un certo senso è addirittura la sola cosa davvero interessante per un uomo!» Gli esempi e le citazioni si potrebbero moltiplicare. Tuttavia quest'uomo lucido, indifferente, taciturno, non è interamente costruito per i bisogni della causa. Non c'è dubbio che il carattere, una volta abbozzato, si sia compiuto da solo; il personaggio aveva certo un suo peso. Comunque la sua assurdità non sembra conquistata, ma data: lui è così. Ecco tutto. Avrà la sua illuminazione all'ultima pagina, ma viveva da sempre secondo le norme di Camus. Se ci fosse una grazia

dell'assurdo, si potrebbe dire che ha la grazia. Non sembra porsi alcuna delle domande discusse nel *Mythe de Sisyphe*: non sembra neanche che si sia ribellato alla condanna a morte. Era felice, si lasciava andare, e la sua felicità non sembra nemmeno aver conosciuto quel morso segreto che Camus segnala più volte nel corso del suo saggio, e che deriva dalla presenza accecante della morte.

La sua indifferenza somiglia spesso all'indolenza, come la domenica che resta in casa per semplice pigrizia e confessa di essersi «annoiato un po'». Così, anche dal punto di vista dell'assurdo, il personaggio conserva una propria opacità. Non è affatto il Don Giovanni o il Don Chisciotte dell'assurdo: ma piuttosto il Sancio Panza. È qui, davanti a noi, esiste, e non possiamo né comprenderlo né giudicarlo interamente; vive, insomma, ed è solo la sua densità romanzesca che può giustificarlo ai nostri occhi.

Tuttavia non bisogna considerare *L'Étranger* come un'opera del tutto gratuita. Camus distingue, l'abbiamo detto, tra il sentimento e la nozione dell'assurdo. Scrive in proposito: «Come le grandi opere, i sentimenti profondi significano sempre più di quanto non abbiano coscienza di dire... I grandi sentimenti portano con sé il loro universo splendido o miserabile.» E aggiunge, un po' più avanti: «Il sentimento dell'assurdo non è pertanto la nozione dell'assurdo...» Si potrebbe dire che *Le Mythe de Sisyphe* miri a darci questa nozione e che *L'Étranger* voglia ispirarci questo sentimento. L'ordine di pubblicazione delle due opere sembra confermare questa ipotesi; *L'Étranger*, pubblicato per primo, ci immerge senza commenti nel «clima» dell'assurdo; segue poi il saggio, che illumina la scena. Ora, l'assurdo è il divorzio, lo sfasamento. *L'Étranger* sarà dunque un romanzo dello sfasamento, del divorzio, dello spaesamento. Di qui la sua abile costruzione: da un lato il flusso quotidiano e amorfo della realtà vissuta, dall'altro la ricomposizione edificante di questa realtà ad opera della ragione umana e del discorso. Il lettore, subito collocato di fronte alla realtà pura, la ritrova senza riconoscerla nella sua trasposizione razionale. Di qui verrà il sentimento dell'assurdo, cioè dell'impotenza in cui ci troviamo, di pensare con i nostri

concetti, con le nostre parole, gli eventi del mondo. Meursault seppellisce la madre, si prende un'amante, commette un delitto. Questi fatti diversi saranno collegati al processo dai testimoni, raggruppati, spiegati dal Procuratore generale: Meursault avrà la sensazione che si parli di un altro. Tutto è costruito per portare improvvisamente all'esplosione di Marie che, avendo fatto sul banco dei testimoni un racconto composto secondo le regole umane, scoppia in singhiozzi e dice :«che non era questo, che c'era dell'altro, che la si forzava a dire il contrario di ciò che pensava». Dopo *Les Faux-Monnayeurs*, simili giochi di specchi vengono usati correntemente. L'originalità di Camus non consiste in questo. Ma il problema che deve risolvere gli imporrà una forma originale: perché si possa sentire lo sfasamento tra le conclusioni del Procuratore generale e le vere circostanze dell'assassinio, perché si conservi, chiudendo il libro, la sensazione di una giustizia assurda che non potrà mai comprendere e nemmeno raggiungere i fatti che si propone di punire, occorre innanzi tutto che fossimo posti a contatto con la realtà o con una di queste circostanze. Ma per stabilire questo contatto, Camus, come il Procuratore generale, non dispone che di parole e di concetti; deve descrivere con parole, raggruppando i pensieri, il mondo prima delle parole. La prima parte dell'*Étranger* potrebbe intitolarsi, come un libro recente, *Traduit du Silence*. E qui mettiamo il dito su un male comune a molti scrittori contemporanei, le cui prime manifestazioni mi appaiono in Jules Renard; lo chiamerò l'ossessione del silenzio. Paulhan lo considererebbe certamente l'effetto di un terrorismo letterario. Ha assunto mille forme, dalla scrittura automatica dei surrealisti al famoso «teatro del silenzio» di J.J. Bernard. Ma il silenzio, come dice Heidegger, è il modo autentico della parola. Tace soltanto chi può parlare. Camus parla molto nel *Mythe de Sisyphe*, chiacchiera perfino. E tuttavia ci confida il suo amore per il silenzio. Cita la frase di Kierkegaard: «Il mutismo più sicuro non è tacere, ma parlare»,² e aggiunge che «un uomo è più uomo per le cose che tace di quel che non sia per le cose che dice». Così, nell'*Étranger* ha iniziato a tacere. Ma come tacere con le parole? Come rendere con

concetti la successione impensabile e disordinata dei presenti? Questo impegno implica il ricorso a una tecnica nuova.

Quale tecnica? M'avevano detto: «È Kafka scritto da Hemingway.» Confesso che non ho ritrovato Kafka. Le vedute di Camus sono tutte terrestri. Kafka è il romanziere della trascendenza impossibile: l'universo è per lui carico di segni che non comprendiamo; c'è un rovescio della medaglia. Per Camus il dramma umano è, invece, la mancanza di ogni trascendenza. «Non so se questo mondo abbia un senso che mi supera. Ma so che non conosco questo senso e che mi è impossibile per il momento conoscerlo. Che significa per me un significato oltre la mia condizione? Io non posso comprendere che in termini umani. Quello che tocco, che mi resiste, ecco quello che comprendo.» Il problema dunque, per lui, non è di trovare disposizioni di parole che facciano sospettare un ordine inumano e indecifrabile: l'inumano è semplicemente il disordine, il meccanico. Niente di losco, in lui, niente di inquietante, niente di suggerito: *L'Étranger* ci offre una successione di vedute luminose. Se disorientano, è soltanto per il loro numero e per la mancanza di un nesso che le unisca. Mattine e sere limpide, pomeriggi implacabili, ecco le sue ore favorite; l'estate perpetua di Algeri, ecco la sua stagione. Non c'è posto per la notte, nel suo universo. Se ne parla, lo fa in questi termini: «Mi sono svegliato con le stelle sul viso, i rumori della campagna salivano fino a me. Odori notturni, odori di terra e salmastri mi rinfrescavano le tempie, la pace meravigliosa di quell'estate assopita entrava in me come una marea.» Chi ha scritto queste righe è il più lontano possibile dalle angosce di un Kafka. È assolutamente tranquillo in mezzo al disordine; l'accecamento ostinato della natura lo disturba, indubbiamente, ma lo rassicura anche, perché il suo irrazionale non è che un negativo: l'uomo assurdo è un umanista, conosce solo i beni di questo mondo.

L'accostamento a Hemingway sembra più fruttuoso. La parentela dei due stili è evidente. Nell'uno e nell'altro testo ritroviamo le stesse frasi brevi; ognuna è un ricominciamento. Ognuna è come uno sguardo a un gesto, a un oggetto. A ogni gesto nuovo

corrisponde una frase nuova. Pure, non basta: l'esistenza di una tecnica narrativa «americana» è stata certamente utile a Camus. Ma dubito che lo abbia influenzato in senso vero e proprio. Anche in *Morte nel pomeriggio*, che non è un romanzo, Hemingway conserva quel ritmo narrativo a scatti che fa uscire ogni frase dal nulla con una specie di spasmo respiratorio: il suo stile è lui. Sappiamo già che Camus ha un altro stile, uno stile da cerimonia. E, inoltre, anche nell'*Étranger*, alza talvolta il tono; la frase riprende allora in un fluire più largo, continuo: «Il grido dei venditori di giornali nell'aria già tesa, gli ultimi uccelli nella piazza, il richiamo dei venditori di panini, il lamento dei tram nei quartieri alti della città e quel rumore del cielo prima che la notte ondeggi sul porto, tutto ciò ricomponeva per me un itinerario da cieco che conoscevo bene prima di entrare in prigione.» Attraverso il racconto ansimante di Meursault vedo in trasparenza una prosa poetica più larga, che lo sottende e che dev'essere il modo d'espressione personale di Camus. Se *L'Étranger* porta tracce così visibili della tecnica americana è perché si tratta di un prestito fatto deliberatamente. Camus ha scelto, fra gli strumenti che gli si offrivano, quello che gli sembrava più adatto al proprio scopo. Non credo che se ne servirà ancora nelle sue prossime opere.

Seguiamo da vicino la trama del racconto; ci renderemo meglio conto dei suoi procedimenti. «Anche gli uomini secernono l'inumano» scrive Camus. «In certe ore di lucidità, l'aspetto meccanico dei loro gesti, la loro pantomima priva di senso, rende stupido tutto quanto li circonda.» Ecco quindi ciò che si deve rendere innanzi tutto: *L'Étranger* deve metterci ex abrupto «in stato di disagio davanti all'inumanità dell'uomo». Ma quali sono le occasioni singolari che possono provocare in noi questo disagio? *Le Mythe de Sisyphe* ce ne offre un esempio: «Un uomo parla al telefono, dietro una tramezza vetrata, non lo si sente, ma si vede la sua mimica inconsistente: ci si chiede perché viva.» Eccoci informati: forse anche troppo, perché l'esempio rivela un certo partito preso dell'autore. Infatti, il gesto dell'uomo che telefona e che non si sente è solo relativamente assurdo: appartiene a un

circuito interrotto. Apriamo la porta, mettiamo l'orecchio al ricevitore: il circuito è ristabilito, l'attività umana ha ripreso il proprio senso. Bisognerebbe, dunque, in buona fede, dire che ci sono solamente assurdi relativi, e soltanto in rapporto a «razionali assoluti». Ma non si tratta di buona fede, si tratta d'arte; il procedimento di Camus è del tutto nuovo. Tra i personaggi di cui parla e il lettore, inserisce una tramezza a vetri. Che cosa infatti è più inetto di un uomo dietro un vetro? Sembra che il vetro lasci passare tutto, ma ferma una cosa sola: il senso dei loro gesti. Rimane da scegliere il vetro: sarà la coscienza dello Straniero, che difatti è una trasparenza: si vede tutto quanto essa vede, ma è costruita in modo da essere trasparente alle cose e opaca ai significati:

A questo punto, tutto si è svolto molto rapidamente. Gli uomini si sono avvicinati alla bara con un drappo. Il prete, i suoi aiutanti, il direttore, e io pure, siamo usciti. Davanti alla porta c'era una signora che non conoscevo. «Il signor Meursault» ha detto il direttore. Non ho udito il nome della signora e ho capito soltanto ch'era l'infermiera autorizzata. Ha abbassato il viso lungo e ossuto, senza sorridere. Poi ci siamo messi in fila, per lasciar passare la salma.

Sono uomini che ballano di là d'un vetro. Fra loro e il lettore è stata interposta una coscienza, quasi nulla, una pura trasparenza, una passività pura che registra ogni fatto. Ma il gioco è fatto: proprio perché passiva, la coscienza registra solo i fatti. Il lettore non si è accorto della frapposizione. Qual è dunque il postulato sottinteso a questo genere di narrativa? Di un'organizzazione melodica si è fatta, in sostanza, una somma d'elementi che non variano; si afferma che la successione dei movimenti è rigorosamente identica a Watto preso come totalità. Ci troviamo di fronte al postulato analitico, per il quale ogni realtà è riducibile a una somma di elementi. Ora, l'analisi è lo strumento della scienza, ma è anche lo strumento di Whumour. Se voglio descrivere un incontro di rugby e scrivo: «Ho visto alcuni adulti in pantaloncini corti che si battevano e si gettavano per terra per far passare un pallone di cuoio fra due picchetti di legno», ho

fatto la somma di ciò che ho visto, ma ho anche fatto in modo di tralasciarne il senso, ho fatto cioè dello humour. La narrativa di Camus è analitica e umoristica. Mente - come tutti gli artisti - perché vuol rendere l'esperienza nuda, e filtra, sotto sotto, tutti i nessi significativi che appartengono anch'essi all'esperienza. È quanto ha già fatto Hume, quando dichiarava di non scoprire nell'esperienza che impressioni isolate. È quanto fanno ancor oggi i neorealisti americani, quando affermano che tra i fenomeni vi sono solo relazioni esterne. Contro di loro la filosofia contemporanea ha stabilito che i significati sono anch'essi dati immediati. Ma questo ci porterebbe troppo lontano. Basterà notare che l'universo dell'uomo assurdo è il mondo analitico dei neorealisti. Letterariamente, il procedimento è già stato collaudato: è quello de *L'ingénu* o di *Micromégas* è quello di *Gulliver*. Perché anche il Settecento ha avuto i suoi stranieri - in generale «selvaggi buoni» che, trasportati in una civiltà sconosciuta, percepivano i fatti prima di coglierne il senso. Ma tale sfasamento non provoca proprio nel lettore il sentimento dell'assurdo? Camus sembra ricordarsene più d'una volta, soprattutto quando ci mostra il suo protagonista che riflette sulle ragioni della sua cattura.

Proprio questo procedimento analitico spiega l'impiego, *Étranger*, della tecnica americana. La presenza della morte in fondo al nostro percorso ha dissolto in fumo l'avvenire, la nostra vita è «senza domani», è una successione di presenti. Come dire che l'uomo assurdo applica anche al tempo il suo spirito d'analisi. Là, dove Bergson vedeva un'organizzazione non scomponibile, il suo occhio vede solo una serie d'istanti. La pluralità degli istanti incomunicabili darà conto, alla fine, della pluralità degli esseri. Il nostro autore prende dunque a prestito da Hemingway la discontinuità delle sue frasi trinciate, che si modella sulla discontinuità del tempo. Ecco che il taglio della sua narrativa diventa più chiaramente comprensibile: ogni frase è un presente. Ma non un presente indeciso che si allarghi a macchia d'olio e si prolunghi un po' sul presente che lo segue. La frase è netta, senza sbavature, chiusa in sé; è separata dalla frase successiva da un niente, come l'istante di Cartesio è separato

dall'istante che lo segue. Tra ogni frase e quella successiva il mondo si annulla e rinasce: la parola, appena sorge, è una creazione ex nihilo; una frase dell'Étranger è un'isola. E noi ruzzoliamo di frase in frase, di nulla in nulla. Per accentuare nella sua narrativa la solitudine di ogni unità di frase Camus ha scelto il passato prossimo. Il passato remoto è il tempo della continuità: «Egli passeggiò a lungo», queste parole ci rimandano a un trapassato remoto, a un futuro; la realtà della frase è il verbo, è l'atto, con il suo carattere transitivo, con la sua trascendenza. «Egli ha passeggiato a lungo» dissimula la verbalità del verbo; il verbo è rotto, spezzato in due: da un lato si trova un participio passato che ha perduto ogni trascendenza, inerte come una cosa, dall'altro il verbo ausiliario che ha solo il senso d'una copula, per congiungere il participio al sostantivo come l'attributo al soggetto; il carattere transitivo del verbo è scomparso, la frase si è congelata; la sua realtà, ora, è il nome. Invece di gettarsi come un ponte tra il passato e l'avvenire è solo una piccola sostanza isolata, che basta a se stessa. Se, per soprammercato, si bada a ridurla per quanto possibile alla proposizione principale, la sua struttura interna si rivela d'una semplicità perfetta; vi guadagna altrettanta coesione. È veramente un tutto indivisibile, un atomo di tempo. Naturalmente le frasi non sono organizzate fra di loro: sono puramente giustapposte: in particolare si evitano tutte le congiunzioni causali, che introdurrebbero nel racconto un embrione di spiegazione, e inserirebbero fra gli istanti un ordine diverso dalla successione pura. Scrive: «Un momento dopo m'ha chiesto se l'amassi. Le ho risposto che questo non voleva dir nulla ma che mi sembrava di no. È diventata triste. Ma preparando la colazione e senza un motivo apparente, si è messa a ridere in un modo che l'ho baciata. È stato allora che le voci di una lite sono scoppiate in casa di Raymond.» Facciamo notare due frasi che dissimulano il più accuratamente possibile un legame causale sotto la pura apparenza della successione. Quando bisogna assolutamente alludere, in una frase, alla frase precedente, si usano le parole «e», «ma», «poi», «fu in quel momento che...», che evocano soltanto la disgiunzione, l'opposizione o l'addizione pura. I

rapporti di queste unità temporali sono esterni, come quelli che il neorealismo stabilisce tra le cose; il reale appare senza essere portato, e scompare senza essere distrutto, il mondo crolla e rinasce a ogni pulsazione temporale. Ma non è che si produca da sé: è inerte. Ogni sua attività tenderebbe a sostituire poteri temibili al tranquillante disordine del caso. Un naturalista del diciannovesimo secolo avrebbe scritto: «Un ponte scavalcava il fiume.» Camus rifiuta questo antropomorfismo. Dirà: «Sopra il fiume c'era un ponte.» La cosa rivela immediatamente la propria passività. C'è, semplicemente, indifferenziata: «...c'erano quattro negri, nella stanza... davanti alla porta c'era una signora che non conoscevo... davanti alla porta c'era l'automobile... accanto a lei c'era l'impresario delle pompe funebri...» Si diceva di Renard che avrebbe finito per scrivere: «La gallina cova.» Camus e molti autori contemporanei scriverebbero: «C'è la gallina e cova.» Perché questi autori amano le cose in quanto tali, non vogliono diluirle nel flusso della durata. «C'è acqua»: ecco un frammento d'eternità, che è passivo, impenetrabile, incomunicabile, rutilante; quale gioia sensuale si prova quando lo si può toccare! Per l'uomo assurdo questo è l'unico bene al mondo.

Ecco perché il romanziere preferisce a un racconto organico questo scintillare di piccoli fulgori senza domani, ognuno dei quali è una voluttà; ecco perché Camus, scrivendo *L'Étranger*, può credere anche di tacere: la sua frase non appartiene in alcun modo all'universo del discorso, non ha ramificazioni, né prolungamenti, né strutture interne; si potrebbe definire come il Sylphe di Valéry:

Ni vu ni connu:

Le temps d'un sein nu

Entre deux chemises.

È misurata con esattezza sul tempo di un'intuizione silenziosa.

In queste condizioni si può parlare di un tutto che sarebbe il romanzo di Camus. Tutte le frasi del suo libro sono equivalenti, come equivalenti sono tutte le esperienze dell'uomo assurdo; ciascuna si pone di per sé e respinge le altre nel nulla; ma, insieme,

meno che nei rari momenti in cui l'autore, infedele al proprio principio, fa della poesia, nessuna spicca sullo sfondo delle altre. Anche i dialoghi sono integrati nel racconto: il dialogo, infatti, è il momento della spiegazione, del significato; dargli un posto privilegiato sarebbe come ammettere che i significati esistono. Camus lo accomoda, lo riassume, lo esprime spesso in uno stile indiretto, gli nega ogni privilegio tipografico, sì che le frasi pronunciate appaiono come eventi simili agli altri, scintillano per un istante e scompaiono, come un lampo d'estate, un suono, un odore. Così, quando si comincia la lettura del libro, non si ha la sensazione di trovarsi di fronte a un romanzo, ma piuttosto a una melopea monotona, alla cantilena nasale di un arabo. Sembra allora che il libro assomigli a una di quelle arie ricordate da Courteline, che «se ne vanno e non tornano mai», e s'interrompono a un tratto senza che si sappia perché. Ma a poco a poco l'opera s'organizza da sé sotto gli occhi del lettore, rivela la solida infrastruttura che la sostiene. Non c'è un particolare inutile, non uno che non sia ripreso in seguito e messo in causa; e, chiuso il libro, si capisce che non avrebbe potuto cominciare diversamente, che non avrebbe potuto avere altra fine: in questo mondo che ci viene presentato come assurdo e dal quale è stata accuratamente estirpata la causalità, il minimo incidente ha un peso; non ce n'è uno che non contribuisca a guidare il protagonista verso il delitto e l'esecuzione capitale. *L'Étranger* è un'opera classica, un'opera d'ordine, composta a proposito dell'assurdo e contro l'assurdo. È proprio questo che voleva l'autore? Non lo so; la mia è l'opinione del lettore.

Come classificare dunque quest'opera nitida e asciutta, così composta sotto il suo disordine apparente, così «umana», così poco segreta, una volta trovata la chiave? Non si può definirla un racconto: il racconto spiega e coordina mentre ricostruisce, sostituisce l'ordine causale alla concatenazione cronologica. Camus lo chiama «romanzo». Tuttavia il romanzo esige una durata continua, un divenire, la presenza manifesta dell'irreversibilità del tempo. Ho molte esitazioni a dare questo nome a una simile successione di presenti inerti, la quale lascia intravedere al di sotto

l'economia meccanica di un pezzo montato. A meno che non sia, alla maniera di Zadig e di Candide, un breve romanzo moralistico, con una punta di satira discreta e qualche ritratto ironico,³ e che, nonostante l'apporto degli esistenzialisti tedeschi e dei romanzieri americani, rimane assai vicino, in sostanza, a un racconto di Voltaire.

Febbraio 1943

Note

1. Merleau-Ponty, *La structure du Comportement*, La Renaissance du Livre, 1942. p. 1.
2. Si pensi alla teoria del linguaggio di Brice Parain e alla sua concezione del silenzio.
3. Quelli del mantenuto, del giudice istruttore, del Procuratore generale, ecc.

«Aminadab» o del fantastico come linguaggio

Il pensiero preso per ironia come oggetto da
tutt'altra cosa che dal pensiero.

Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*

Tommaso passa per un villaggio. Chi è Tommaso? Di dove viene? Dove va? Non lo sapremo mai. Una donna gli fa un cenno da una casa. Egli entra e si trova improvvisamente in una strana repubblica di inquilini, dove ognuno sembra imporre, e insieme subire, la legge. Viene sottoposto a riti assurdi d'iniziazione e, incatenato a un socio pressoché muto, vaga in coppia con lui, da una camera all'altra, sale da un piano all'altro, spesso dimenticando ciò che cerca, ma ricordandosene poi sempre al momento giusto, quando qualcuno vuol trattenerlo. Dopo molte avventure, si trasforma, perde il suo compagno e cade ammalato. A questo punto riceve gli ultimi ammonimenti; un vecchio impiegato gli dice: «Tocca a te fare le domande»; e un'infermiera soggiunge: «Lei è vittima di un'illusione, ha creduto che qualcuno la chiamasse, ma non c'era nessuno e la chiamata veniva da lei.» Quello invece insiste, arriva ai piani superiori e trova la donna che gli aveva fatto cenno. Ma solo per sentirsi dire: «Nessuno ti ha ordinato di venire, ne aspettavamo un altro.» Tommaso, a poco a poco, perde le forze; sul far della sera il suo ex compagno di catena viene a trovarlo e gli spiega che ha sbagliato strada. «È mancato un pelo che lei trovasse la sua strada... Io ero come un altro lei stesso. Conosco tutti gli itinerari della casa e sapevo quale lei avrebbe dovuto seguire. Bastava chiedermelo...» Tommaso rivolge un'ultima domanda, che rimane però senza risposta, e la camera viene invasa, dal di fuori, dalla notte «bella e distensiva... immenso sogno oltre la portata di colui che essa ricopre». Così riassunte, le intenzioni di Blanchot appaiono

chiarissime. Ancor più chiara è la straordinaria somiglianza del suo libro con i romanzi di Kafka. Lo stesso stile minuzioso e cortese, la stessa buona creanza da incubo, lo stesso cerimoniale compassato e stravagante, le stesse ricerche inutili, poiché non conducono a niente; gli stessi ragionamenti esaustivi e insistenti, le stesse iniziazioni infruttuose, poiché non iniziano a nulla. Blanchot, però, sostiene che, quando scrisse *Aminadab*, non conosceva affatto Kafka. Il che ci consente un agio ancor più grande per apprezzare in tutta la sua stranezza l'incontro fatto da questo giovane scrittore, di ancora incerta maniera, con un mezzo per esprimere alcune idee banali sulla vita umana, uno strumento che diede un tempo, sotto altre dita, suoni inauditi.

Non so di dove venga una simile congiuntura. M'interessa solo in quanto consente di tracciare «l'ultimo bilancio» della letteratura fantastica. Il genere fantastico, infatti, come gli altri generi letterari, ha una sua essenza e una sua storia, essendo questa l'evoluzione dell'altra. Che cosa dev'essere dunque l'odierno fantastico, perché uno scrittore francese, e convinto che bisogna «pensare da francese»,¹ non appena adotta questo modo d'esprimersi, si incontri subito con uno scrittore dell'Europa centrale?

Non è necessario, né basta descrivere cose straordinarie per giungere al fantastico. L'avvenimento più inconsueto, se isolato da un mondo governato dalle leggi, rientra di per sé nell'ordine universale. Se si fa parlare un cavallo, penserò per un momento che sia stato stregato. Ma se il cavallo continua a discorrere tra alberi immobili, su un suolo inerte, ammetterò che abbia la facoltà della parola. Non vedrò più il cavallo, ma l'uomo, sotto mentite spoglie di cavallo. Se, invece, si riuscirà a convincermi che si tratta di un cavallo fantastico, allora anche gli alberi, la terra e il fiume lo saranno, benché non sia stato detto. Il fantastico non è parziale: o non c'è o si estende all'universo intero; è tutto un mondo, dove le cose manifestano pensieri imprigionati e tormentosi, capricciosi eppure strettamente concatenati, che rodono dall'intimo le maglie del meccanismo, senza riuscire mai a esprimersi. La materia non è mai, qui, del tutto materia, poiché offre solo un abbozzo in perpetua

contraddizione del determinismo, e lo spirito non è mai del tutto spirito, perché è caduto in schiavitù, e la materia lo impregna e lo impaccia. Tutto è sventura: le cose soffrono e tendono all'inerzia senza mai giungervi; lo spirito umiliato, schiavo, si affanna inutilmente verso la scienza e la libertà, il fantastico offre l'immagine rovesciata dell'unione d'anima e corpo: l'anima vi prende il posto del corpo, e il corpo quello dell'anima, né per pensare una tale immagine si possono adoperare idee chiare e distinte; si deve ricorrere a pensieri confusi, anch'essi fantastici, lasciarsi andare, insomma, dalla piena coscienza e maturità, e civiltà, alla «mentalità» magica del sognatore, del primitivo, del bambino. Non c'è dunque bisogno di ricorrere alle fate; le fate, di per sé, sono soltanto belle donne; il fantastico è la natura, quando ubbidisce alle fate, la natura fuori e dentro l'uomo, colta come un uomo alla rovescia.

Finché si è creduto di poter sfuggire alla condizione umana mediante l'ascesi, la mistica, le dottrine metafisiche o l'esercizio della poesia, il genere fantastico fu chiamato ad adempiere un compito ben definito. Esprimeva il nostro umano potere di trascendere l'umano; si tentava di creare un mondo che non fosse questo mondo, sia che si preferisse tendenzialmente, come Poe, l'artificiale, sia che si credesse, come Cazotte, come Rimbaud, come tutti quelli che si addestravano a «vedere un salotto in fondo a un lago», in una missione taumaturgica dello scrittore, sia ancora che, come Lewis Carroll, si volesse applicare sistematicamente alla letteratura l'illimitato potere, proprio del matematico, di generare un universo a partire da poche premesse convenzionali, sia, infine, riconoscendo, come Nodier, che lo scrittore è soprattutto un bugiardo, per poi giungere alla menzogna assoluta. L'oggetto così creato si riferiva soltanto a se stesso, non intendeva descrivere, voleva solamente esistere e imporsi per la sua peculiare densità. E se mai alcuni scrittori si servivano del linguaggio fantastico per trattare idee filosofiche o morali al riparo di gradevoli finzioni, ammettevano senza sforzo di aver distorto questo modo di esprimersi dai suoi fini consueti e di aver creato, per così dire, solo un fantastico illusorio.

Blanchot ha cominciato a scrivere in un'epoca di delusioni: finita disastrosamente la grande festa metafisica del dopoguerra, la nuova generazione di scrittori e di artisti operava in gran pompa un ritorno - per orgoglio, umiltà, serietà d'intenti - all'umano. Tendenza che reagiva a sua volta sul fantastico in quanto tale. Per Kafka, che figura qui come precursore, esiste certo una realtà trascendente, ma fuori portata e solamente per farci sentire più crudelmente l'abbandono dell'uomo in seno all'umano. Blanchot, che non crede alla trascendenza, sottoscriverebbe senz'altro l'opinione di Eddington: «Abbiamo scoperto la strana impronta di un passo sulla riva dell'Ignoto. Per spiegarne l'origine, abbiamo costruito teorie su teorie. Siamo infine riusciti a ricostruire l'essere che aveva lasciato quell'impronta, e quell'essere, abbiamo poi scoperto, eravamo noi.» Di qui io schema di un «ritorno all'umano» da parte del fantastico. Non lo useremo certo né per dimostrare né per costruire. Blanchot, in particolare, nega di aver scritto una di quelle allegorie «il cui significato» egli dice «corrisponde senza ambiguità all'aneddoto, ma che forse si potrebbe anche esprimere del tutto al di fuori di esso». Solo che il fantastico, per trovare posto nell'umanesimo contemporaneo, finisce per addomesticarsi come gli altri, rinunciando ad esplorare le realtà trascendenti e rassegnandosi a trascrivere la condizione umana. E, pressappoco alla stessa epoca, sotto l'azione dei suoi fattori interni, questo genere letterario continuava la sua particolare evoluzione e si sbarazzava delle fate, dei ginni, dei korrigan come di convenzioni scadute e inutili. Dali e De Chirico ci facevano vedere una natura invasata e tuttavia liberata dal soprannaturale: il secondo dipingeva la vita e le sventure delle pietre, mentre il primo illustrava una biologia maledetta, rappresentava l'orrenda germinazione dei corpi umani o dei metalli contaminati dalla vita. Il nuovo umanesimo, per uno strano contraccolpo, ne precipita l'evoluzione; Blanchot, dopo Kafka, non si cura più di raccontare i sortilegi della materia; i mostri carnali di Dali gli apparivano certamente quali modelli stereotipati, così come i castelli stregati sembravano un modello stereotipato a Dali. Gli rimane un solo oggetto fantastico: l'uomo. E non l'uomo delle

religioni e dello spiritualismo, impegnato nel mondo solo a mezzo busto, ma l'uomo-dato, l'uomo-natura, l'uomo-società, quello che saluta quando passa un carro funebre, che si rade alla finestra, che si inginocchia nelle chiese, che marcia al passo dietro una bandiera. Questo essere è un microcosmo, il mondo, l'intera natura: in lui soltanto si può mostrare tutta la natura sotto incantesimo. In lui: non nel suo corpo - Blanchot rinuncia alle fantasie psicologiche, i suoi personaggi sono fisicamente qualunque, li caratterizza con una parola, di sfuggita - ma nella sua realtà totale di homo faber, di homo sapiens. Il fantastico, umanizzandosi, si avvicina così alla purezza ideale della propria essenza, diventa ciò che era. Sembra che si sia spogliato di tutti i suoi artifici; niente in mano, niente in tasca; l'impronta sulla riva, la riconosciamo per nostra; niente succubi o fantasmi, niente fontane che piangono, ma soltanto uomini, e il creatore del fantastico dichiara d'identificarsi con l'oggetto fantastico. Il fantastico, per l'uomo d'oggi, non è altro che una maniera fra le tante di rimandarsi la propria immagine.

Sulla base appunto di queste osservazioni, possiamo cercare di capir meglio la singolare somiglianza tra Aminadab e Il castello. Come abbiamo visto, infatti, l'essenza del fantastico sta nel dare un'immagine capovolta dell'unione d'anima e di corpo; in Kafka, però, come in Blanchot, si limita a esprimere il mondo umano. Ma non finirà per trovarsi, nell'uno e nell'altro, sottoposto a nuove condizioni? E che cosa può significare il capovolgimento delle relazioni umane?

Quando entro in un bar, vedo per prima cosa certi utensili. Non cose o materiali grezzi, ma attrezzi, tavoli, panchette, specchi, bicchieri e vassoi. Ciascuno di questi oggetti rappresenta un pezzo di materia asservita e il loro insieme sottostà a un ordine manifesto; il significato di tale assetto costituisce un fine, un fine che sono io o piuttosto l'uomo che è in me, l'avventore che io sono. Tale è il mondo umano al diritto. Vi cercheremmo inutilmente una materia «prima»: il mezzo funge qui da materia e la forma - l'ordine spirituale - è rappresentata dal fine. Descriviamo ora lo stesso bar alla rovescia: si dovranno trovare fini schiacciati dai mezzi loro

propri, che tentano inutilmente di farsi strada attraverso enormi spessori di materia o, se si preferisce, oggetti che esprimono di per sé la loro utensilità, ma con una capacità d'indisciplina e di disordine, una sorta di indipendenza pastosa che ce ne sottrae di colpo il fine, quando siamo sul punto di coglierlo. Ecco, per esempio, una porta: sta lì con i suoi cardini, il saliscendi, la serratura. È chiusa con cura come se dovesse custodire un tesoro. Dopo molti andirivieni, riesco a procurarmene la chiave, l'apro e scopro che dà su un muro. Mi siedo e ordino un cappuccino; il cameriere mi fa ripetere tre volte l'ordinazione e la ripete anche lui per evitare ogni rischio d'errore. Se ne va di corsa, passa la mia ordinazione a un secondo cameriere che l'annota su un blocchetto e la passa a un terzo. Finalmente arriva un quarto cameriere e dice: «Ecco,» posando un calamaio sul mio tavolo. «Ma» dico io «avevo chiesto un cappuccino.» «Appunto,» dice quello, e se ne va. Se il lettore, leggendo simili racconti, ha l'impressione che si tratta di una farsa di camerieri o di una forma qualsiasi di psicosi collettiva, non ce l'abbiamo fatta. Se invece siamo riusciti a dargli l'impressione che gli stiamo parlando di un mondo dove simili assurde manifestazioni accadono come avvenimenti normali, allora si troverà immerso di colpo in pieno fantastico. Il fantastico umano è la rivolta dei mezzi contro il fine, sia che l'oggetto considerato si affermi clamorosamente come mezzo e ci nasconda il suo fine con la violenza stessa dell'affermazione, sia che rimandi a un altro mezzo, e questo a un altro ancora, e così di seguito all'infinito, senza che noi si possa mai scoprire il fine ultimo, sia che un'interferenza di mezzi appartenenti a serie indipendenti ci lasci intravedere una immagine composita e confusa di fini contraddittori.

Sono invece riuscito a cogliere un fine? Tutti i ponti sono tagliati, non riesco a scoprire o inventare un mezzo qualsiasi per realizzarlo. Un tale mi ha dato appuntamento al primo piano del bar; bisogna che salga subito. Dal basso vedo già il primo piano; scorgo, da una grande apertura circolare, la sala superiore, vedo perfino i tavoli e gli avventori seduti a questi tavoli; ma, per quanto faccia cento volte il giro della sala, non trovo alcuna scala. In questo caso il mezzo è

preciso, tutto lo indica e lo reclama, è disegnato in negativo dalla presenza manifesta del fine. Ma per malignità estrema, è giunto fino ad annullarsi. Si può parlare, a questo punto, di un mondo assurdo, come Camus nell'Étranger? Ma l'assurdo è assenza totale di un fine. L'assurdo è l'oggetto di un pensiero chiaro e distinto, appartiene al mondo «al dritto», come il limite di fatto delle facoltà umane. Nel mondo maniaco e allucinante che stiamo tentando di descrivere, l'assurdo sarebbe una oasi, una tregua per il quale non c'è posto; in questo mondo non ci si può fermare neanche per un istante; ogni mezzo mi rimanda senza tregua al fantasma di fine che lo abita, e ogni fine al mezzo fantomatico mediante il quale potrei attuarlo. Non posso pensare più niente, se non per nozioni sfuggenti e mutevoli che mi si sgretolano sotto gli occhi.

Non c'è da meravigliarsi, dunque, se troviamo temi esattamente identici in due scrittori tanto diversi quali Kafka e Blanchot; non descrivono entrambi lo stesso mondo stravagante? Sia l'uno che l'altro si preoccupano anzitutto di escludere dai loro romanzi «la natura impassibile»: di qui l'atmosfera soffocante, comune a entrambi. L'eroe del Processo si dibatte nel mezzo di una grande città, passa per le strade, entra nelle case; Tommaso, in Aminadab, vaga per gli interminabili corridoi di un edificio. Nessuno dei due vedrà mai foreste, praterie, colline. Come sarebbe riposante per loro trovarsi davanti a una zolla di terra, a un frammento di materia che non servisse a niente! Ma il fantastico svanirebbe immediatamente; la legge del suo genere lo condanna a imbattersi soltanto in arnesi utili. Questi, come abbiamo visto, non hanno il compito di servirli, ma di manifestare senza tregua una finalità sfuggente e stravagante: perciò il labirinto di corridoi, di porte, di scale che non conducono a nulla; perciò i cartelli indicatori che non indicano niente, gli infiniti segni dislocati lungo le strade e che non significano niente. In tema di segni, va ricordato, come caso particolare, il motivo del messaggio, così importante sia nell'opera di Blanchot che di Kafka. Nel mondo «al dritto» un messaggio presuppone un mittente, un latore, un destinatario: ha valore di mezzo; il fine, è il suo conte-

nuto. Nel mondo alla rovescia il mezzo è isolato e si pone di per sé: siamo subissati da messaggi privi di contenuto, senza latore 0 senza mittente. Oppure il fine esiste, ma il mezzo lo corrode a poco a poco: in un racconto di Kafka, l'imperatore manda un messaggio a un abitante della città, ma il messaggero deve fare un tragitto così lungo, che il messaggio non arriverà mai al suo destinatario: Blanchot, poi, parla di un messaggio il cui contenuto viene progressivamente a modificarsi durante il tragitto: «Tutte queste ipotesi» egli scrive «rendono attendibile la conclusione che, nonostante la sua buona volontà, il messaggero, quando sarà arrivato in cima, avrà dimenticato il messaggio e sarà incapace di trasmetterlo; oppure, ammesso che ne ricordi esattamente le parole, non sarà più in grado di capirne il significato, poiché ciò che aveva un significato qui, deve per forza, laggiù, avere tutt'altro senso, o nessun senso... Né posso immaginare come sarà mutato lo stesso messaggero, poiché, presumo, mi apparirà tanto diverso da quello che io sono, quanto il messaggio consegnato deve essere diverso da quello ricevuto.» Può anche darsi che un messaggio ci raggiunga e sia, almeno in parte, comprensibile. Sapremo però, in seguito, che non era destinato a noi. Blanchot, in *Aminadab*, scopre un'altra possibilità: mi giunge un messaggio che, beninteso, è incomprensibile; intraprendo un'inchiesta in proposito e vengo a sapere, alla fine, che il mittente ero io. Inutile dire che simili eventualità rappresentano soltanto alcune disavventure fra le tante possibili, che fanno parte della natura del messaggio; il mittente lo sa, e il destinatario ne è al corrente, eppure continuano, instancabilmente, l'uno a spedire lettere e l'altro a riceverle, come se il fatto più importante fosse il messaggio e non il contenuto: il mezzo ha assorbito il fine, come la carta assorbente s'imbeve d'inchiostro.

I nostri due autori, come escludono dai loro racconti la natura, così, per il medesimo motivo, ne escludono l'uomo naturale, cioè il singolo, l'individuo, quello che Céline definisce un «ragazzo senza importanza collettiva» e che non rappresenterebbe altro che un fine

assoluto. L'imperativo fantastico capovolge l'imperativo kantiano: «Agisci sempre in modo da trattare l'umano, in te stesso e nella persona degli altri, come un mezzo e mai come un fine.» Blanchot e Kafka, per immergere i loro eroi nel pieno di un'attività febbrile, logorante, intellegibile, devono circondarli di uomini-strumenti; rimandato dallo strumento all'uomo, come dal mezzo al fine, il lettore scopre che l'uomo, a sua volta, non è altro che un mezzo. Così si spiegano i funzionari, i soldati, i giudici che popolano i libri di Kafka e quei domestici, chiamati anche «impiegati», che ricorrono in *Aminadab*. L'universo fantastico assumerà, in seguito, l'aspetto di una burocrazia: le grandi amministrazioni, infatti, sono quelle che più somigliano a una società alla rovescia; Tommaso, in *Aminadab*, passa da un ufficio all'altro, da un impiegato all'altro, senza mai trovare né il padrone né il capo, come accade al postulante che deve sbrigare una pratica in un ministero e che è rimandato all'infinito da un ufficio all'altro. Le azioni dei funzionari rimangono del resto ermeticamente inintellegibili. Nel mondo «al diritto» posso distinguere abbastanza bene lo starnuto di un magistrato, che è un accidente, o il suo fischiettare, che è un capriccio, dalla sua attività giuridica, la quale consiste nell'applicare la legge. Esaminiamo ora le cose alla rovescia: mi sembrerà, in un primo momento, che gli impiegati fantastici, meticolosi, pedanti esercitino con diligenza la propria funzione. Mi accorgerò ben presto, però, che tanto zelo è senza senso o addirittura biasimevole: è soltanto un capriccio. Un gesto frettoloso, invece, che mi scandalizza per la sua stessa incoerenza, si rivela, a un esame più approfondito, del tutto conforme al grado sociale del personaggio; è stato eseguito secondo la legge. In tal modo la legge si sgretola in capriccio, mentre il capriccio, inaspettatamente, lascia intuire la legge. Sarebbe inutile appellarsi ai codici, ai regolamenti, alle ordinanze: annose disposizioni ingombrano gli scaffali e gli impiegati ne osservano le prescrizioni, ma non è possibile sapere se tali ordinanze siano emanate da autorità qualificate, se siano frutto di un'abitudine impersonale e antica o se siano state inventate dagli stessi funzionari. Anche la loro portata è ambigua, né potrei mai

definire se vanno applicate a tutti i componenti della collettività o se riguardano me soltanto. Questa legge ambigua, tuttavia, oscillante tra la norma e il capriccio, tra l'universale e il particolare, è ovunque presente; ti costringe e ti opprime, la violi quando credi di obbedire, mentre quando ti ribelli, a tua insaputa obbedisci. Si presume che nessuno la ignori e tuttavia nessuno la conosce: il suo scopo non è il mantenimento dell'ordine o la tutela delle relazioni umane, è la Legge, senza scopo, senza significato, senza contenuto, e nessuno può eluderla.

Ma bisogna chiudere il cerchio: non si può penetrare nell'universo dei sogni, se non si dorme; analogamente non si può entrare nel mondo fantastico, se non si diventa fantastici. Si sa che il lettore inizia la lettura identificandosi con l'eroe del romanzo. Il quale, facendoci partecipe del suo punto di vista, costituisce l'unica via d'accesso al fantastico. La tecnica del passato ce lo presentava come un uomo «al diritto», portentosamente trasferito in un mondo «alla rovescia». Kafka, almeno una volta, si è servito di questo procedimento: nel Processo, K. è un uomo normale. Il vantaggio di tale tecnica è evidente: mette in rilievo, per contrasto, il carattere insolito del nuovo mondo, trasformando il romanzo fantastico in un Erziehungsroman: il lettore condivide le stupefazioni dell'eroe e lo segue di scoperta in scoperta. Solo che, nello stesso tempo, vede il fantastico dal di fuori, come se fosse uno spettacolo, come se in noi una ragione desta contemplasse tranquillamente le immagini dei nostri sogni. Nel Castello, Kafka ha perfezionato la sua tecnica: anche l'eroe è fantastico: di questo agrimensore, alle cui avventure e progetti dobbiamo partecipare, null'altro sappiamo all'infuori della sua incomprensibile ostinazione a voler rimanere in un villaggio proibito. Egli sacrifica ogni cosa, si serve di se stesso come di un mezzo, pur di raggiungere il suo fine; del quale, tuttavia, non conosceremo mai l'importanza ai suoi occhi, né se questa giustificasse tanti suoi sforzi. Blanchot ha seguito il medesimo procedimento: Tommaso è altrettanto misterioso che i domestici dell'edificio. Non sappiamo di dove venga né perché si affanni a raggiungere la donna che gli ha fatto cenno. Come Kafka, come

Samsa, come l'agrimensore, Tommaso non si stupisce mai\ si indigna invece come se la successione degli avvenimenti ai quali assiste gli sembrasse del tutto naturale, benché riprovevole, come se possedesse una singolare norma del Bene e del Male, che Blanchot si è rigorosamente astenuto dal comunicarci. Eccoci dunque costretti, dalle leggi stesse del romanzo, ad accettare un punto di vista diverso dal nostro, a condannare senza capire e a contemplare senza stupore ciò che ci sbalordisce. Blanchot, del resto, apre e richiude come una scatola l'anima del suo eroe. Qualche volta ci lascia entrare, spesso ci chiude fuori. E anche quando siamo ammessi, troviamo solo ragionamenti già iniziati, concatenati come in una macchina, tali da presupporre premesse e fini che noi ignoriamo. Allora ci mettiamo al passo: dal momento che noi siamo l'eroe, ci mettiamo a ragionare con lui; ma sono discorsi che non concludono mai, come se quel che conta fosse di fatto il ragionare. Ancora una volta il mezzo si è divorato il fine; la nostra ragione, che avrebbe dovuto raddrizzare il mondo «alla rovescia», trasportato nell'incubo, diventa anch'essa fantastica. Blanchot si è spinto anche più lontano: in un ottimo brano di Aminadab, il suo eroe si accorge all'improvviso di avere, a sua insaputa, un'occupazione nella casa e di esercitarvi le mansioni di carnefice. Abbiamo dunque diligentemente interrogato i funzionari, credendo che essi conoscessero la legge e i segreti dell'universo, ma a questo punto siamo informati, invece, che anche noi, senza saperlo, eravamo proprio dei funzionari; e gli altri, ci guardano con occhi imploranti, e a loro volta ci interrogano. Dopo tutto, forse noi conosciamo la legge. «Sapere» scrive Alain «è sapere che si sa.» Ma è una massima del mondo «al diritto», nel mondo «alla rovescia», ciò che si sa, non si sa di saperlo; e quando si sa di sapere, proprio allora non si sa. Così anche l'ultimo appello, quella coscienza di sé dove cercava riparo lo stoicismo, ci sfugge e si decompone; la sua trasparenza è quella del vuoto e il nostro essere rimane al di fuori, nelle mani degli altri.

Questi sono, a grandi linee, i temi fondamentali del Castello e di Aminadab: spero di aver dimostrato che diventano d'obbligo, se si

vuole rappresentare il mondo «alla rovescia». Ma, si può chiedere, perché mai bisogna descriverlo «alla rovescia»? Che idea stupida, descrivere l'uomo gambe all'aria. Perché, invece, il mondo dove viviamo non è fantastico, e ogni cosa vi si trova «al diritto». Un romanzo del terrore può apparire come pura e semplice trasposizione della realtà, per il fatto che, nel corso della nostra esistenza, ci siamo trovati di fronte a situazioni spaventose. Invece non esistono incidenti fantastici, noi lo sappiamo, perché il fantastico esiste soltanto in una dimensione universale. Per meglio dire: se mi trovo «alla rovescia» in un mondo «alla rovescia», tutto mi sembra «al diritto». Ma se abitassi, fantastico anch'io, in un mondo fantastico, non lo considererei affatto fantastico: questo fa capire meglio l'intenzione dei nostri autori.

Mi trovo dunque nell'impossibilità di giudicare questo mondo, poiché i miei giudizi ne fanno parte. Se me lo rappresento come un'opera d'arte o come un complesso congegno di orologeria, mi servo di nozioni umane; e se invece lo definisco assurdo, mi servo daccapo di concetti umani. Quanto ai fini che la nostra specie persegue, com'è possibile qualificarli, se non in rapporto con altri fini? A rigor di logica, è lecito sperare che in un futuro qualsiasi conoscerò nei suoi particolari il meccanismo che mi circonda; ma potrà mai l'uomo farsi un giudizio sul mondo nella sua totalità, cioè sul mondo con dentro l'uomo? Tuttavia ho l'ambizione di conoscere il rovescio delle cose e vorrei poter contemplare l'umanità com'è davvero. L'artista, si ostina, là dove il filosofo ha rinunciato: inventa finzioni di comodo per appagarci: Micromega, il buon selvaggio, il cane Riquet o lo «Straniero», del quale ci ha parlato di recente Camus, puri sguardi che sfuggono alla condizione umana e possono, per questo, ispezionarla. Agli occhi di questi angeli, il mondo umano è una realtà data, possono dire che è questo o quello e che potrebbe anche essere altrimenti; i fini umani sono contingenti, sono semplici fatti che gli angeli considerano pressappoco come noi consideriamo i fini delle api e delle formiche; i progressi dell'uomo non sono altro che scalpitante impazienza, poiché non può uscire da questo mondo

finito e illimitato, così come la formica non può sfuggire al suo universo di formica. Solo che, forzando il lettore a identificarsi con un eroe disumano, lo facciamo planare a volo d'uccello al di sopra della condizione umana; così evade, perde di vista la necessità prima dell'universo che contempla; cioè che l'uomo vi sta dentro. Come si può fargli vedere dal di fuori la costrizione di essere dentro? In fondo, è questo il problema che si pone a Blanchot e a Kafka. Problema esclusivamente letterario e tecnico, privo di significato sul piano filosofico. Ed ecco la loro soluzione: hanno soppresso lo sguardo degli angeli, hanno immerso il lettore nel mondo, insieme con K. e con Tommaso ma, in seno a questa immanenza, hanno lasciato fluttuare una sorta di fantasma di trascendenza. Gli utensili, gli atti, i fini, tutto ci è familiare, e intratteniamo con loro un rapporto di intimità tale che ce ne accorgiamo appena; ma, non appena ci sentiamo chiusi con loro in una calda atmosfera di simpatia organica, ecco che ci vengono presentati in una luce fredda ed estranea. Quella spazzola: è qui, a portata di mano, devo solo prenderla per spazzolarmi il vestito. Ma, mentre sto per toccarla, mi fermo: è una spazzola vista dal di fuori, che lì, in tutta la sua contingenza, si riferisce a fini contingenti, quale appare agli occhi dell'uomo il granello bianco che la formica trascina stupidamente verso il proprio buco. «Si spazzolano il vestito tutte le mattine» direbbe l'Angelo. Manca un niente perché tale attività possa apparire maniaca e incomprensibile. In Blanchot non ci sono angeli; c'è invece il tentativo di farci cogliere i nostri fini - quei fini che nascono da noi stessi e che danno un senso alla nostra vita - come fini per altri-, sono fini alienati, colpiti dallo sguardo della Medusa, dei quali ci viene mostrata solo la faccia esterna, quella rivolta al di fuori, che li fa essere dei fatti. Fini pietrificati, fini dal di sotto, invasi dalla materialità, constatati, prima di essere voluti. Analogamente il mezzo diventa del tutto isolato. Se non è più così evidente che bisogna spazzolarsi ogni mattina, la spazzola appare come un utensile indecifrabile, relitto di una civiltà scomparsa. Significa ancora qualcosa, come gli oggetti a forma di pipa trovati a Pompei. Eppure nessuno sa più che cosa significhi. Ma questi fini immobili,

questi mezzi mostruosi e inefficaci, che. cos'altro sono, se non proprio l'universo fantastico? Il procedimento è chiaro: poiché l'attività umana, vista dal di fuori, sembra rovesciata, Kafka e Blanchot, per farci vedere dal di fuori la nostra condizione umana senza dover ricorrere agli angeli, hanno descritto il mondo alla rovescia. Mondo contraddittorio, dove lo spirito diventa materia, poiché i valori appaiono in quanto fatti, dove la materia è corrosa dallo spirito, poiché tutto è nello stesso tempo fine e mezzo, dove, pur continuando a star dentro, io mi vedo dal di fuori. Non riusciamo a pensarlo, se non per concetti evanescenti che subito si dissolvono. O meglio, non possiamo pensarlo affatto. Ecco perché Blanchot scrive: «Si può cogliere [il significato] solo mediante una finzione, ma, appena cerchiamo di comprenderlo in se stesso, si dissolve... Il racconto... sembra misterioso perché dice proprio tutto ciò che, per l'appunto, non si può dire.» Il fantastico era, per così dire, un'esistenza marginale: a guardarlo in faccia, a volerne esprimere il senso con le parole, subito si dissolve poiché, insomma, bisogna stare o fuori o dentro. Se, invece, si legge la storia senza neanche tentare di tradurla, allora ecco che ci assale di fianco. Quelle poche verità che si potranno pescare in Aminadab perderanno i loro colori e la loro vita, appena tratte dall'acqua: ebbene sì, l'uomo è solo, decide da solo il proprio destino, inventa la legge che subisce; ciascuno di noi, estraneo a se stesso, è per tutti gli altri una vittima o un carnefice; è inutile sforzarsi di trascendere la condizione umana, sarebbe meglio acquisire un senso nietzschiano del mondo; ebbene sì, la saggezza di Blanchot sembra appartenere a quel tipo di «trascendenze» di cui parlava Jean Wahl a proposito di Heidegger. Ma, in fin dei conti, tutto questo non è poi tanto nuovo: queste verità, tuttavia, finché fendevano l'acqua risalendo il corso del racconto, splendevano di un singolare bagliore. Ma solo perché le vedevano alla rovescia: erano verità fantastiche.

I nostri autori, che hanno percorso insieme un così lungo cammino, si lasciano qui. Di Kafka non posso dire altro: se non che è uno degli scrittori più rari e più grandi del nostro tempo. Inoltre, è

stato il primo: la tecnica da lui scelta risponde a una sua necessità. Ci descrive la vita umana continuamente sconvolta da una trascendenza impossibile, perché crede che tale trascendenza esista. Solo che essa è fuori della nostra portata. Il suo universo è insieme fantastico e rigorosamente vero. Blanchot possiede indubbiamente un notevole talento. Ma viene per secondo, si serve di artifici che ci sono già fin troppo familiari. A commento dei *Fleurs de Tarbes* di Jean Paulhan, scriveva: «Coloro che si sono illusi di allontanarsi da qualsiasi letteratura esercitando prodigi di ascetismo, volendo liberarsi dalle convenzioni e dalle forme per toccare direttamente il mondo segreto e la profonda metafisica che volevano rivelare... si sono poi accontentati di servirsi di quel mondo, di quel segreto, di quella metafisica, come di convenzioni e di forme da descrivere con compiacimento e che sono divenute la struttura visibile e insieme il fondo delle loro opere... Per questo tipo di scrittori, la metafisica, la religione e i sentimenti si sostituiscono alla tecnica e al linguaggio. Sono una maniera di esprimersi, un genere letterario, una letteratura insomma.»² Ma io temo che tale critica, se di critica si tratta, non possa essere rivolta proprio a Blanchot. Il sistema di segni da lui scelto non corrisponde del tutto al pensiero che esprime. Per descrivere la «natura dello spirito, la sua profonda scissione, la battaglia del (sé) Stesso con (sé) Stesso, che è il modo della sua potenza, il suo tormento e la sua esaltazione»³ non era necessario ricorrere ad artifici che introducono in seno alla coscienza uno sguardo esterno. Direi volentieri di Blanchot ciò che Lagneau diceva di Barrès: «Ha rubato il mestiere.» E questo leggero scarto dal segno al significato fa scendere i temi vissuti di Kafka al rango di convenzioni letterarie. Per colpa di Blanchot, abbiamo ora un modello del fantastico «alla Kafka», come c'era il modello dei castelli stregati e dei mostri di gelatina. So che l'arte si nutre di convenzioni, ma bisogna almeno saperle scegliere. Su una tradiscendenza con sfumature alla Maurras, il fantastico dà l'impressione di un'aggiunta.

Il disagio del lettore aumenta ancora, per il fatto che Blanchot non rimane fedele al suo proponimento: desidera, e ce lo ha detto,

che il senso di Aminadab «si dissolva non appena ci si provi a capirlo di per sé». E va bene; ma perché, allora, ci offre una continua traduzione, un diffuso commento dei suoi simboli? In molti punti le spiegazioni diventano così insistenti, che la storia assume l'andamento netto di un'allegoria. Prendiamo a caso una pagina del lungo episodio che sviluppa il mito dei domestici; per esempio la seguente:

Ho già detto che il personale rimaneva invisibile per la maggior parte del tempo. Ma che sciocchezza, una parola simile, che tentazione ambiziosa alla quale ho ceduto e della quale arrossisco! Invisibile il personale? Invisibile per la maggior parte del tempo? Ma se non lo vediamo mai, non lo percepiamo mai, neppure da lontano: non sappiamo neanche che cosa significhi la parola vedere, quando di questo si tratta, né se esiste una parola adatta a esprimere l'assenza, né se l'idea di tale assenza non sia un estremo e squallido espediente per farcene immaginare l'intervento. Ci lascia in uno stato di abbandono perfino inimmaginabile, sotto un certo aspetto; e potremmo lamentarci della sua completa indifferenza nei nostri confronti, poiché molti ci hanno rimesso la salute, oppure hanno pagato con la vita gli errori di servizio. Saremmo tuttavia disposti a perdonare ogni cosa, se ci fosse concessa, ogni tanto, qualche soddisfazione...⁴

Si sostituisca, nel brano citato, la parola «personale» con «Dio», la parola «servizio» con «provvidenza» e si avrà un'esposizione chiarissima di un particolare aspetto del sentimento religioso. Accade spesso che anche gli oggetti di questo mondo falsamente fantastico ci rivelino il loro significato «al diritto» senza bisogno di alcun commento; come quel compagno di catena che rappresenta così evidentemente il corpo, il corpo umiliato e maltrattato da una società che ha decretato il divorzio tra il fisico e lo spirituale. Allora sembra di tradurre una traduzione, di fare la versione scolastica di un testo.

Non pretendo, del resto, di aver colto tutte le intenzioni dell'autore e forse, in molti casi, ho sbagliato: è bastato, per mettermi in imbarazzo, che queste intenzioni, anche se oscure, fossero manifeste; ho sempre creduto che, con un po' più di applicazione o di intelligenza, sarei riuscito a chiarirle tutte. In Kafka, infatti, gli accidenti sono concatenati secondo le necessità della trama: nel Processo, ad esempio, non si perde mai l'impressione che K. stia battendosi per il suo onore, per la sua vita. Ma Tommaso, per che cosa si batte? Non ha un carattere deciso, non ha uno scopo, è anche troppo se riesce a suscitare un certo interesse. Eppure, gli avvenimenti si sommano a capriccio. Come nella vita, potrebbe dire qualcuno. Ma la vita non è un romanzo, e la successione degli eventi che si può trarre dall'opera, per disordinata e irrazionale che sia, ci dovrebbe ricondurre, nostro malgrado, alle segrete intenzioni dell'autore. Perché Tommaso perde il suo compagno di catena e si ammala? Nel mondo «alla rovescia» nulla fa prevedere o giustifica tale malattia: che, dunque, trova la sua ragion d'essere fuori da quel mondo, nelle intenzioni provvidenziali dell'autore. E allora Blanchot spreca, per lo più, la sua fatica; non riesce a invischiare il lettore nel mondo da incubo che descrive. Il lettore sfugge; rimane al di fuori, fuori insieme all'autore a contemplare quei sogni, come farebbe di fronte a una macchina ben congegnata; solo di rado non «tocca».

Tanto basta, però, per rivelare in Blanchot le doti dello scrittore. Ingegnoso e sottile, talvolta profondo, ama le parole; deve soltanto trovare un suo stile. La sua incursione nel fantastico non è priva di risultati: ci consente di fare il punto della situazione. Kafka era inimitabile; rimaneva all'orizzonte come una tentazione continua. Blanchot, avendolo inconsapevolmente imitato, ce ne offre e chiarisce i procedimenti; i quali, catalogati, classificati, fissati, inutili, non fanno più paura né danno le vertigini: Kafka era soltanto una tappa; attraverso la sua opera, come quella di Hoffmann, Poe, Lewis Carroll e i surrealisti, il fantastico prosegue il suo continuo sviluppo che deve, o dovrebbe, riportarlo a ciò che è sempre stato.

Note

1. Credo che Blanchot sia stato discepolo di Ch. Maurras.
2. Comment la littérature est-elle possible, p. 23, Paris, José Corti.
3. Op. cit., p. 15.
4. Aminadab, p. 95.

Un nuovo mistico

I

La saggistica è in crisi. L'eleganza e la chiarezza pare esigano il ricorso, in questo genere di opere, a una lingua più morta del latino: la lingua di Voltaire. L'avevo già fatto notare¹ a proposito del *Mythe de Sisyphe*. Ma quante metafore, quante circonlocuzioni, quante immagini imprecise se volessimo davvero esprimere oggi i nostri pensieri nel linguaggio di ieri! Sembrerebbe di tornare al tempo di Delille. Alcuni, come Alain, come Paulhan, tentano di risparmiare le parole e il tempo, di abbreviare con frequenti ellissi lo svolgimento ricco e fiorito, proprio di quella lingua. Ma quanta oscurità allora! Tutto appare ricoperto di una fastidiosa vernice i cui riflessi nascondono le idee. Il romanzo contemporaneo ha trovato il suo stile con gli autori americani, con Kafka e, in Francia, con Camus. La saggistica non l'ha ancora trovato; e neppure la critica, aggiungerò io, perché, mentre scrivo queste righe, non ignoro di usare uno strumento superato, che la tradizione universitaria ha tramandato fino a noi.

Appunto per questo va segnalata, in via del tutto particolare, una opera come quella di Bataille, opera che vorrei chiamare (e l'autore mi autorizza a farlo, visto che nel suo libro si parla così spesso di supplizio), saggio-martirio. Bataille rompe, insieme, con il linguaggio gelido delle menti illuminate del 1780 e, ciò che è tutt'uno, con l'obiettività dei classici. Si mette a nudo, si espone, non è di piacevole compagnia. Deve parlare della miseria umana? Guardate, dice, le mie ulcere e le mie piaghe. E subito si toglie gli abiti, ma senza alcuna tendenza al lirismo. Si scopre per fornire le

prove. E subito si ricopre, dopo averci appena fatto intravedere la sua misera nudità, mentre già si comincia a ragionare con lui sul sistema di Hegel o sul cogito di Cartesio. Poi il ragionamento s'arresta, e ricompare l'uomo. «Potrei dire» scrive ad esempio nel bel mezzo di una dissertazione su Dio «(che) questo rancore è il tempo; ma non mi piace. Perché dovrei parlare del tempo? Avverto il rancore quando piango, ma non analizzo nulla.»

Questa forma, tuttavia, che sembra ancora così nuova, ha già una sua tradizione. L'intervento della morte evitò che le *Pensées* di Pascal fossero ordinate in una voluminosa e scialba Apologia; ce le ha trasmesse in disordine, abbattendosi sull'autore prima che questi avesse il tempo di imbavagliarsi; l'opera è rimasta così un modello del genere in questione. In Bataille, del resto, ritrovo molta parte di Pascal, e in particolare il suo febbrile disprezzo, la volontà di dire in fretta, sulla quale tornerò in seguito. Ma l'autore si riferisce apertamente a Nietzsche. Alcune pagine de *L'Expérience intérieure*, infatti, con il loro ansimante disordine, l'appassionato simbolismo e il tono di predicazione profetica, sembrano uscite dall'*Ecce Homo* o da *La volontà di potenza*. Bataille, infine, è passato molto vicino al surrealismo e nessuno, più dei surrealisti, si è dedicato al genere del saggio-martirio. La complessa personalità di Breton ci si trovava a suo agio: nello stile di Charles Maurras, dimostrava con freddezza la superiorità delle sue teorie; poi, all'improvviso, raccontava di sé, fino ai particolari più puerili della propria vita, facendo vedere le fotografie dei ristoranti dove aveva mangiato e della bottega dove comprava il carbone. C'era, in questo esibizionismo, il bisogno di distruggere qualsiasi letteratura e di far vedere in tal modo, all'improvviso, dietro i mostri «imitati dall'arte» il vero mostro; c'era anche, certamente, il gusto dello scandalo, ma soprattutto quello di un avvicinamento diretto. Il libro doveva stabilire, tra l'autore e il lettore, una sorta di promiscuità carnale. Per questi autori, insomma, ansiosi d'impegnarsi e sdegnosi del tranquillo mestiere di scrivere, ogni opera doveva essere un rischio da correre. Come Leiris, nella sua ammirevole *Age d'Homme*, rivelavano quella parte di sé capace di urtare, spiacere, far ridere, per dare alla loro impresa

tutta la rischiosa serietà di un atto vero. Le Pensées, le Confessions, l'Ecce Homo, i Pas Perdus, L'Amour Fou, il Traite du Style, l'Age d'Homme, costituiscono quella serie di «geometrie appassionate» nella quale si colloca L'Expérience intérieure.

L'autore, infatti, fin dall'introduzione, ci avverte di voler fare una sintesi dei rapimenti e del severo metodo intellettuale e che intende stabilire una corrispondenza tra la conoscenza emotiva comune ed esatta (il ridere) e la «conoscenza razionale». Basta questo per farci capire che ci troveremo di fronte a una macchina dimostratrice carica di elevato potenziale affettivo; o, meglio ancora, per Bataille il sentimento sta al principio e alla fine: «La convinzione» scrive «non deriva dal ragionamento, ma soltanto dai sentimenti che questo precisa.» Si sa come sono, questi famosi ragionamenti, gelidi e scottanti, inquietanti nella loro acre astrazione, tipici degli appassionati e dei paranoici: il loro rigore è già una sfida, una minaccia, la loro torva immobilità lascia prevedere una lava tumultuosa. Così sono i sillogismi di Bataille. Dimostrazioni da oratore, da geloso, da avvocato, da pazzo. Non da matematico. Si sente che per questa materia plastica al punto di fusione, con le sue improvvise solidificazioni che si fondono appena le tocchiamo, ci vuole una forma particolare, che non basta un linguaggio qualsiasi. Talvolta lo stile diventa mozzo, nodoso, per rendere le brevi strozzature dell'estasi o dell'angoscia (la frase di Pascal «Gioia, gioia, lagrime di gioia» troverà il suo equivalente in espressioni come. «Devo farlo! Così si geme? Non lo so più. Dove sto andando?» ecc...);² talvolta viene spezzato dai brevi sussulti del riso, poi ancora si dispiega nei periodi bene equilibrati del ragionamento. La frase della gioia intuitiva, che si raccoglie all'istante, confina nella *Expérience intérieure*, con il discorso che richiede il suo tempo.

Bataille, del resto, ricorre contro voglia al discorso. Lo odia e, per estensione, odia il linguaggio intero. È un odio, del resto, come mi è capitato recentemente di far notare a proposito di Camus, che Bataille condivide con molti scrittori contemporanei, pur dandone motivi personali: il suo è l'odio del mistico, non del terrorista. D'accordo, dice, il linguaggio è progetto: chi parla, aspetta se stesso

alla fine della frase; la parola è costruzione, è un'impresa; l'ottantenne che parla è folle quanto l'ottantenne che pianta un albero. Parlare è straziarsi, differire la propria esistenza al termine del discorso, smembrarsi tra un soggetto, un verbo, un attributo. Bataille, invece, vuole esistere tutto intero, e subito: all'istante. Le parole, del resto, sono «gli strumenti degli atti utili»: nominare il reale, perciò, equivale a coprirlo, a velarlo di familiarità, a farlo passare di colpo al rango di ciò che Hegel chiamava *das Bekannte*: ciò che è *troppo noto* e passa quindi inosservato. Per strappare i veli del sapere e scambiarne la quiete opaca con lo stupore del non-sapere, bisogna fare «olocausto delle parole», quell'olocausto già compiuto dalla poesia: «Quando parole come cavallo ,\" o burro entrano in una poesia, sono staccate dalle preoccupazioni che le riguardano... Quando la contadina dice il burro o il mozzo di stalla il cavallo, conoscono il burro, il cavallo... La poesia, invece, conduce dal noto all'ignoto. Può fare ciò che è impossibile al mozzo o alla contadina, cioè introdurre un cavallo di burro. Ci pone così di fronte all'inconoscibile.»

Soltanto la poesia non si propone di comunicare un'esperienza precisa. Bataille deve invece scoprire, descrivere, convincere. La poesia si limita a sacrificare le parole; Bataille vuole spiegarci i motivi del sacrificio, ed è costretto ad adoperare le parole per esortarci a sacrificare le parole. Il nostro autore è cosciente del circolo vizioso e anche per questo colloca la sua opera «al di là della poesia». Di qui deriva una limitazione analoga a quella che, per esempio, s'imponevano i tragici. Come Racine poteva chiedersi: «come si può esprimere la gelosia, la paura, in versi rimati di dodici sillabe?» e attingeva la forza d'espressione proprio da questo limite, così Bataille si domanda come si possa esprimere il silenzio con le parole. Il problema, forse, non richiede alcuna soluzione filosofica; così posto, è solamente un semplice gioco di parole. Ma, nella prospettiva qui presa in considerazione, equivale a una qualsiasi norma estetica, a una difficoltà supplementare che l'autore si impone spontaneamente, come il giocatore di biliardo che voglia fare un gioco di quattro sponde. È proprio questa difficoltà voluta

che dà allo stile de *L'Expérience intérieure*, il suo peculiare sapore. In Bataille si trova innanzitutto il mimetismo dell'attimo: poiché il silenzio e l'attimo sono una sola cosa, deve dare al suo pensiero la conformazione dell'attimo. «L'espressione dell'esperienza interiore» dice «deve in qualche modo rispondere al proprio movimento.»³ Rinuncia quindi all'opera sistematica e agli svolgimenti ordinati; si esprime invece con brevi aforismi, con spasmi che possono essere colti dal lettore a colpo d'occhio e che si presentano come un'esplosione istantanea, contenuta, tra due zone bianche, due abissi di riposo. Così ne parla: «Se si rimette sempre tutto in discussione, ci si impedisce di procedere per operazioni separate, ci si costringe a esprimersi mediante rapide folgorazioni, a svincolare, per quanto è possibile, l'espressione del proprio pensiero da un progetto, a sintetizzare tutto in poche frasi: di qui l'angoscia, la determinazione, addirittura la perversione poetica delle parole, senza la quale il loro predominio potrebbe apparire subito.»⁴

L'opera si presenta in tal modo sotto l'aspetto di un rosario di argomenti; ed è curioso notare, a questo proposito, come l'antintellettualista Bataille scelga lo stesso modo di esporre del razionalista Alain. Ciò dipende dal fatto che il «rimettere sempre tutto in discussione» può trarre origine sia da una negazione mistica, sia da una filosofia cartesiana della libertà di giudizio. La somiglianza, tuttavia, non va oltre: Alain ha fiducia nelle parole. Bataille, invece, tenta sempre di ridurle, entro la trama stessa del testo, alle loro adeguate proporzioni; bisogna liberarle d'ogni zavorra, svuotarle e compenetrarle di silenzio per alleggerirle al massimo. Cercherà quindi di usare «frasi sfuggenti» simili a passerelle sdrucchiolevoli che ci fanno scivolare improvvisamente nell'ineffabile, e anche parole sfuggenti, come la parola stessa «silenzio», «una parola che annulla il rumore; tra tutte le parole... la più perversa e la più poetica...» Introduce quindi nel discorso, accanto a parole che significano - indispensabili comunque alla comprensione - parole che suggeriscono, quali riso, supplizio, agonia, lacerazione, poesia, che allontana, dal significato originale per attribuir loro, a poco a poco, una magica potenza di evocazione.

Questi vari procedimenti danno come risultato che l'intimo pensiero - o il sentimento - di Bataille sembra integralmente contenuto in ciascuna delle sue Pensées. Non si costruisce né si arricchisce progressivamente ma, integro e quasi ineffabile, affiora alla superficie di ogni aforisma, così che ciascuno ci offre lo stesso significato complesso e temibile sotto una luce propria. Il libro di Bataille, in antitesi al procedimento analitico dei filosofi, si presenta, per così dire, come il prodotto di un pensiero totalitario.

Eppure un pensiero simile, nonostante il suo sincretismo, potrebbe proporsi e cogliere l'universale. Camus, per esempio, non meno turbato dall'assurdità della nostra condizione, ha tuttavia tratteggiato un ritratto obiettivo dell'uomo assurdo, indipendentemente da qualsiasi circostanza storica, e gli esempi dei grandi Assurdi che cita - come Don Giovanni - hanno un valore la cui universalità in nulla è inferiore a quella dell'imperativo kantiano. L'originalità di Bataille consiste nell'aver deliberatamente scelto, malgrado i suoi ragionamenti rabbiosi e puntuti, la storia in opposizione alla metafisica. A questo punto bisogna ricorrere ancora a Pascal, che non esiterei a definire il primo pensatore storico, perché ha capito per primo che nell'uomo l'esistenza precede l'essenza. Secondo lui, nella creatura umana c'è troppa grandezza, perché la si possa capire sulla premessa della sua miseria; troppa miseria, perché se ne possa dedurre la natura sulla premessa della sua grandezza. Qualcosa, insomma, è accaduto all'uomo, qualcosa di indimostrabile e immutabile, quindi qualcosa di storico: la caduta e la redenzione.. Il cristianesimo, in quanto religione storica, si oppone a qualsiasi metafisica. Bataille, che fu cristiano praticante, ha conservato il significato profondo della storicità del cristianesimo. Ci parla della condizione d'uomo, non della natura umana: l'uomo non è una natura, è un dramma; i suoi caratteri sono atti-, progetto, supplizio, agonia, riso sono altrettante parole che indicano processi temporali di realizzazione, non qualità passivamente date e passivamente ricevute. L'opera di Bataille è il risultato di una nuova discesa, come la maggior parte degli scritti mistici: l'autore ritorna da una regione sconosciuta, scende di nuovo

tra noi, vuole trascinarci con lui, ci descrive la nostra miseria, che fu anche la sua miseria, ci racconta il suo viaggio, le sue lunghe peregrinazioni, il suo arrivo. Se, come il filosofo di Platone fatto uscir fuori dalla caverna, si fosse trovato improvvisamente di fronte a una verità eterna, l'aspetto storico del suo riferimento si sarebbe senza dubbio cancellato per far posto al rigore universale delle Idee. Invece ha incontrato il non-sapere e il non-sapere è essenzialmente storico, in quanto lo si può definire soltanto come una determinata esperienza che un determinato individuo ha fatto in un preciso momento. Sotto questo aspetto dobbiamo considerare *L'Expérience intérieure*, come un Vangelo (sebbene non ci apporti una «buona novella») e, insieme, come un Invito al Viaggio: quest'opera, insomma, si potrebbe definire un racconto edificante; dalla fusione delle prove e insieme del dramma, assume di colpo un sapore del tutto originale. Alain aveva scritto in precedenza i *Propos objectifs* e in seguito, a conclusione della sua opera, una *Histoire de mes Pensées*. Qui, invece, le due opere ne fanno una sola, e si compenetrano: le prove, appena date, diventano storiche: un uomo le ha pensate e, a un certo punto della sua vita, se ne è fatto martire. *Les Faux-Monnayeurs*, il *Journal d'Édouard* e il *Journal des Faux-Monnayeurs* vanno insieme. Per concludere, il soggettivismo si richiude sulle ragioni come sui rapimenti: ci troviamo di fronte a un uomo, un uomo solo e nudo, che disarmava tutte le sue deduzioni, datandole; un uomo antipatico e persuasivo - come Pascal.

Sono riuscito a far sentire l'originalità di un simile linguaggio? Mi sarà di aiuto un ultimo particolare: il tono è ostinatamente sprezzante. Ricorda l'aggressività sdegnosa dei surrealisti; Bataille prende il lettore di contropelo. Egli scrive, sì, per «comunicare», ma sembra che lo faccia a malincuore. E poi, si rivolge per davvero a noi? Non sempre, almeno; e ce lo fa anche sapere. Ha «orrore della propria voce». Se ritiene necessaria la comunicazione - dal momento che l'estasi senza comunicazione equivale al vuoto - «si sdegna al pensiero del tempo che ha impiegato - durante gli ultimi anni di pace - nel tentativo di giungere ai suoi simili». Bisogna però interpretare con esattezza il termine «simili»: Bataille scrive per

l'apprendista mistico, per colui che, nella solitudine, si avvia al supplizio attraverso il riso e il disgusto. Ma la speranza di essere letto da un così strano Nathanaël non è di nessun conforto per il nostro autore. «Anche quando si predica ai credenti, c'è un elemento d'angoscia nella predicazione.» E ammesso anche che noi siamo questo eventuale discepolo, abbiamo il diritto di ascoltare Bataille, ma - come ci ammonisce dall'alto della sua alterigia - non di giudicare: «Non c'è lettore... che abbia in sé di che causare un mio disagio. Se il più perspicace mi accusasse, riderei: è di me stesso che ho paura.» Bataille mette dunque il critico a suo agio: si dà, si denuda sotto i nostri occhi, ma, intanto, rifiuta seccamente il nostro giudizio; dipende soltanto da lui, e la comunicazione che vuole stabilire rimane senza reciprocità. Lui sta in alto, noi in basso, ci affida un messaggio: chi ne è capace, lo accolga. Ma il nostro disagio è tanto maggiore, perché la vetta dalla quale ci parla è anche la profondità «abissale» dell'abiezione.

L'Expérience intérieure appare innanzi tutto come la predicazione orgogliosa e drammatica di un uomo che, vincolato per buona parte al silenzio, parla di malavoglia un linguaggio febbrile, amaro, spesso scorretto, pur di far presto, e che ci esorta, senza nemmeno guardarci in faccia, a seguirlo con fierezza nella sua vergogna e nella sua notte. A parte una certa enfasi vuota e una certa goffaggine nell'uso delle astrazioni, il suo modo di esprimersi merita l'elogio: offre al saggista un esempio e una tradizione; ci riporta alle fonti, a Pascal, a Montaigne, e, nello stesso tempo, propone un linguaggio e una sintassi più adeguati ai problemi della nostra epoca. Ma la forma non è tutto: esaminiamo ora il contenuto.

II

Ci sono uomini che potremmo definire sopravvissuti: hanno perduto troppo presto una persona cara, il padre, un amico, un'amante, e la loro vita si protrae come il malinconico domani di quella morte. Bataille sopravvive alla morte di Dio. Una morte che ha vissuto, ha

sofferto, alla quale è sopravvissuto, alla quale tutta la nostra epoca, a pensarci bene, sopravvive. Dio è morto: ciò non significa che non esista più. È morto: prima ci parlava, ora tace e a noi non rimane che il suo cadavere. Può darsi che sia scivolato via, fuori dal mondo, altrove, come l'anima di un mostro, può darsi che fosse solamente un sogno. Hegel ha tentato di sostituirlo con il suo sistema, ma il sistema non ha retto; Comte, con la religione dell'umanità, ma il positivismo ha naufragato. Verso il 1880, in Francia e altrove, alcune persone rispettabili, alcune delle quali spinsero la loro coerenza al punto di farsi cremare dopo la morte, pensarono di costituire una morale laica. In questa morale noi siamo vissuti per qualche tempo - ma ecco che Bataille, insieme a molti altri, viene a testimoniare il fallimento. Dio è morto, ma tuttavia l'uomo non è diventato ateo. Il problema, oggi come ieri, resta immutato: il silenzio del trascendente, congiunto al perdurare, nell'uomo moderno, dell'esigenza religiosa. È il problema che tormenta Nietzsche, Heidegger, Jaspers. È l'intimo dramma del nostro autore. La sua vita, nell'uscire da una «lunga pietà cristiana» si è «dissolta nel riso». Il riso era rivelazione: «Quindici anni fa... ritornavo non so da dove, tardi, di notte... Mentre attraversavo la rue du Four, caddi improvvisamente in quel "nulla" sconosciuto... negavo i muri grigi che mi stavano intorno, mi lasciavo andare a una specie di estasi. Ridevo divinamente: l'ombrello, calato sulla mia testa, mi copriva (feci apposta a coprirmi di quel nero sudario). Ridevo come forse nessuno mai aveva riso, ogni cosa mi si apriva fino in fondo, messa a nudo, come se io fossi morto.» Tentò per qualche tempo di sottrarsi alle conseguenze di tali rivelazioni. L'erotismo, il «sacro» troppo umano della sociologia gli offrono rifugi precari. Ma poi tutto crollò, ed eccoci davanti, funebre e comico come un vedovo inconsolabile che, ancora in gramaglie, si abbandona al peccato solitario in memoria della morta. Bataille, infatti, si rifiuta di conciliare le due esigenze incrollabili e opposte: Dio tace, ma io non riesco a rinunciarvi - tutto in me esige Dio, non riesco a dimenticarlo. Si potrebbe pensare, leggendo alcuni brani de *L'Expérience intérieure*, di trovarsi di fronte a Stavrogin o a Ivan

Karamazov - un Ivan, però, che abbia conosciuto André Breton. Di qui ha origine per il nostro autore una particolare esperienza dell'assurdo; esperienza, del resto, che si ritrova, in un modo o nell'altro, nella maggior parte degli scrittori contemporanei: è la morte di Malraux, l'abbandono di Heidegger, il differimento di Kafka, la folle e inutile fatica di Sisifo in Camus, l'Aminadab di Blanchot.

Bisogna però riconoscere che il pensiero contemporaneo si è imbattuto in due categorie di assurdo: per alcuni l'assurdo fondamentale consiste nella «fatticità», cioè nella contingenza irriducibile del nostro «esserci», della nostra esistenza senza scopo e senza motivo. Per altri, infedeli discepoli di Hegel, sta nel fatto che l'uomo costituisce un'insostituibile contraddizione. Bataille avverte, più particolarmente, questa seconda forma dell'assurdo; come Hegel, che ha letto, ritiene che la realtà sia un conflitto. Ma per lui, come per Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers, esistono conflitti insolubili; nella triade hegeliana, sopprime il momento della sintesi e sostituisce una visione tragica o, per dirla con lui, drammatica, alla visione dialettica del mondo. Si è portati a pensare senz'altro a Camus. Ma per quest'ultimo, che ha solamente sfiorato la fenomenologia, e il cui pensiero procede secondo la tradizione dei moralisti francesi, la contraddizione originale è uno stato di fatto. Esistono forze attuali - che sono quelle che sono - e dal loro rapporto nasce l'assurdo. La contraddizione viene dunque dopo. Per Bataille, che ha praticato più da vicino l'esistenzialismo, e dal quale ha preso a prestito anche la sua terminologia, l'assurdo non è dato, ma si fa; l'uomo si fa da sé come conflitto: non è che noi siamo fatti di una certa stoffa sostanziale, la cui trama si lacererebbe, per usura, o per effetto di attriti, o di agenti esterni. La «lacerazione»⁵ lacera solo se stessa, è la propria materia e l'uomo ne costituisce l'unità: strana unità che non ispira niente e che invece si perde per conservare l'opposizione. Kierkegaard la chiamava ambiguità: le contraddizioni vi coesistono senza fondersi, rinviandosi tra loro all'infinito. Anche Bataille sperimenta in sé, senza mediazioni, questa unità continuamente evanescente; dalla quale trae la sua

visione originale dell'assurdo e l'immagine di cui sempre si serve per rappresentarla: quella di una piaga che si fa sempre più profonda, i cui labbri tumefatti si dilatano verso il cielo. Si può dire, allora, che Bataille va annoverato tra i pensatori esistenzialisti? Andiamoci piano: Bataille non ama la filosofia. Il suo scopo è di riferire una determinata esperienza - si dovrebbe piuttosto dire un'esperienza vissuta, secondo l'accezione tedesca della parola *Erlebnis*.⁶ Si tratta di vita o di morte, di sofferenza e di rapimenti, non di serena contemplazione. (L'errore di Bataille sta nel credere che la filosofia contemporanea sia rimasta contemplativa; evidentemente non ha capito Heidegger, del quale parla assai spesso e sempre a sproposito.) Si serve, per conseguenza, di tecniche filosofiche per rappresentare più facilmente un'avventura che si colloca al di là della filosofia, al limite del sapere e del non-sapere. La filosofia però si vendica: tutto questo materiale tecnico, adoperato senza discernimento, sospinto da una passione polemica o drammatica, costretto a rappresentare gli affanni e gli spasimi del nostro autore, si ritorce contro di lui. Quelle stesse parole che nelle opere di Hegel e di Heidegger avevano assunto significati precisi, immesse negli scritti di Bataille danno loro la parvenza di un rigore razionale che, appena si cerca di coglierlo, si fonde come la neve. Rimane solo uno stato emotivo, cioè un forte turbamento interiore di fronte a oggetti vaghi. «Della poesia» scrive Bataille «direi che è... quel sacrificio nel quale le parole sono vittime.» La sua opera è, in questo senso, un piccolo olocausto di termini filosofici, il cui significato, se egli ne adopera qualcuno, subito si raprende o inacidisce come il latte nella stagione calda. Bataille, inoltre, nella fretta di testimoniare, ci consegna disordinatamente i suoi pensieri appartenenti a periodi diversi, senza dirci se dobbiamo considerarli come strade che lo hanno condotto al suo attuale modo di sentire o come punti di vista tuttora validi. Talvolta sembra preso dall'ardente desiderio di unificarli, tal'altra rinuncia, li abbandona a se stessi lasciandoli ricadere nell'isolamento. Volendo fare il tentativo di organizzare questa nebulosa, si deve in primo luogo tener presente che ogni parola è una trappola e che ci si vuole trarre in inganno col

presentarci, sotto l'apparenza di pensieri, i riflussi violenti di un'anima dolente. In più Bataille, che non è né scienziato né filosofo, ha purtroppo una verniciatura di scienza e di filosofia. Ci imatteremo subito in due atteggiamenti spirituali diversi che in lui coesistono, senza che egli se ne renda conto e che si danneggiano a vicenda: l'atteggiamento esistenzialista è quello che chiamerei, in mancanza di meglio, atteggiamento scienziato. Proprio lo scienziato, com'è noto, ha guastato il messaggio di Nietzsche facendolo deviare verso visioni infantili sull'evoluzione e alterandone la comprensione della condizione umana. È ancora lo scienziato che falsa tutto il pensiero di Bataille.

Il punto di partenza è che l'uomo nasce dalla terra: è «generata dal fango». Con questo si intende dire che l'uomo è il prodotto di una delle tante possibili combinazioni degli elementi naturali: combinazione quasi impossibile, è facile immaginarlo, com'è quasi impossibile che alcuni dadi cifrati, rotolando per terra, si dispongano in modo da formare la parola «anticostituzionale». Un caso straordinario ha determinato la possibilità che io fossi quello che sono: in ultima istanza risulta la folle improbabilità del solo essere senza il quale, per me, non esisterebbe nulla.⁷ Questo, potremmo dire, è un punto di vista scienziato e oggettivo. Per accettarlo, infatti, bisogna ammettere l'anteriorità dell'oggetto (la Natura) sul soggetto; bisogna porsi originariamente al di fuori dell'esperienza interiore - la sola di cui disponiamo -; bisogna accettare come postulato il valore della scienza. La scienza, d'altronde, non ci dice che deriviamo dal fango: la scienza ci parla soltanto di fango. Bataille è scienziato per il fatto che fa dire alla scienza molto più di quanto essa veramente dichiara. Ci troviamo, dunque, agli antipodi di una Erlebnis del soggetto, di un incontro concreto della esistenza con se stessa: Cartesio, nell'istante del suo cogito, non si è mai percepito come un prodotto della Natura; ha constatato la sua contingenza e la sua fatticità, l'irrazionalità del suo «esserci», ma non la sua «improbabilità». Ma ecco che tutto cambia all'improvviso: questa improbabilità - che può risolversi solamente con il calcolo delle probabilità, sì che il gioco delle forze naturali

abbia prodotto esattamente questo, cioè il mio io - ci è ora presentata come il contenuto originale del cogito. «Tale sentimento di fondamentale improbabilità mi assegna il mio posto nel mondo...»⁸ scrive Bataille; e poco più oltre respinge le costruzioni rassicuranti della ragione in nome dell'«esperienza dell'io, della sua improbabilità, della sua folle esigenza».⁹ Come non riesce a rendersi conto che l'improbabilità non è un dato immediato, ma una vera e propria costruzione della ragione? L'improbabile è l'Altro, poiché io lo colgo dall'esterno. Ma, con un primo scarto, il nostro autore identifica la fatticità, oggetto concreto di un'esperienza autentica, con l'improbabilità, puro concetto scientifico. Continuando: questo sentimento, secondo lui, ci farebbe toccare con mano la profondità del nostro essere. Altro errore! L'improbabilità non può essere che un'ipotesi strettamente connessa a presupposti anteriori.

Io sono improbabile se è ammesso come vero un determinato universo; la mia improbabilità svanisce, se Dio mi ha creato, se io sono stato l'oggetto di un particolare decreto della Provvidenza oppure se sono un modo della sostanza spinoziana. Il punto di avvio del nostro autore è dedotto, non è affatto immaginato dal sentimento. Ed ecco che vengono un'altra volta cambiate le carte in tavola: Bataille vuole ora identificare l'improbabilità con l'insostituibilità: «L'io,» scrive «cioè l'improbabilità infinita, angosciata dell'essere insostituibile che io sono.» E l'assimilazione appare ancora più evidente poco oltre: «La conoscenza empirica della mia somiglianza con altri non conta, poiché l'essenza dell'io sta nel fatto che non potrà mai essere sostituita: il sentimento della mia fondamentale improbabilità mi colloca nel mondo, dove mi trovo, in quanto del tutto estraneo, come il mondo è estraneo a me.» Gide, tuttavia, non ebbe bisogno di consigliare a Nathanaél di divenire l'essere più insostituibile: l'insostituibilità, che fa di ogni creatura un Unico, è data a priori. È una qualità che ci investe dall'esterno, poiché ciò che esiste di unico in me è, insomma, «la sorte unica che ha decretato la possibilità del mio io».¹⁰ Per concludere, dunque, questo io non è il mio io: mi sfugge, non mi appartiene, proprio

come il movimento non appartiene alla biglia, ma mi è stato comunicato dall'esterno. Bataille chiama «ipseità» questa idiosincrasia esteriore, e la stessa definizione rivela la costante confusione che egli fa tra scientismo ed esistenzialismo: il termine ipseità è un neologismo preso da Corbin, traduttore di Heidegger. Corbin se ne serve per tradurre il termine tedesco Selbstheit, che indica il ritorno esistenziale verso se stessi, a partire dal progetto: da questo ritorno nasce il sé e, di conseguenza, l'ipseità è un rapporto riflesso che, per esistere, deve essere vissuto. Bataille, impadronitosi della parola, la applica al coltello, alla macchina e tenta perfino di applicarla all'atomo (ma poi ci rinuncia), limitandosi a intenderne il senso di individualità naturale. La conseguenza è evidente: l'io, quando acquista coscienza della propria «ipseità» come risultato della sorte «la più follemente improbabile», si erge a sfida al di sopra del vuoto della Natura. Ritorniamo in tal modo all'atteggiamento interiore dell'esistenzialismo: «I corpi umani stanno in piedi sul suolo terrestre come una sfida alla Terra...» L'improbabilità è divenuta un fatto interiore, un'esperienza fondamentale, vissuta, accettata, rivendicata; è la stessa «sfida» che Jaspers pone all'inizio della storia. L'io esige la propria ipseità, vuole «scalare la vetta». Bataille, del resto, integra Jaspers con Heidegger: l'autentica esperienza della mia ipseità improbabile non mi è affatto concessa come un fatto comune, e aggiunge: «Finché sono in vita, mi accontento di un'alternativa, di un compromesso. Qualunque cosa io dica, so di essere l'individuo di una specie, e rimango in accordo, da sciocco, con una realtà comune; partecipo a ciò che necessariamente esiste e che nulla può togliere. L'io-che-muore si sottrae a questo accordo e percepisce veramente ciò che gli sta intorno come un vuoto e se stesso come sfida a quel vuoto.»¹¹ Questo è il senso della realtà umana alla luce dell'«essere per la morte». Come Heidegger ci parla di una libertà che si slancia contro la morte (*Freiheit zum Tod*), così Bataille scrive: «L'io cresce fino all'imperativo assoluto: l'imperativo... così formulato: "muori come un cane".»¹² L'insostituibilità della «realtà umana», sperimentata alla luce folgorante dell'essere per la morte, non coincide forse con

l'esperienza heideggeriana? Certamente, ma Bataille non si ferma qui: questa esperienza, infatti, che doveva essere pura appercezione sofferta di sé, da parte dell'io, contiene un germe di distruzione; secondo Heidegger, noi scopriamo soltanto il di dentro e non siamo niente, se non nella misura in cui ci riveliamo a noi stessi; l'essere coincide con il movimento della scoperta. Bataille, invece, ha corrotto la propria esperienza facendola poggiare di fatto sulla improbabilità, che è un concetto ipotetico preso in prestito dall'esterno. Così il di fuori si è insinuato nel di dentro di me stesso; la morte non illumina che un frammento di Natura: nell'istante in cui l'urgenza della morte mi rivela a me stesso, Bataille, senza dirlo, ha fatto in modo che io mi veda con gli occhi di un altro. Cambiate così le carte in tavola, ne consegue che «la morte è in un certo senso un'impostura». Dal momento che l'io è un oggetto esterno, partecipa all'«esteriorità» delle cose naturali.¹³

Ciò comporta, in primo luogo, che l'io è composto e che la causa della sua composizione è fuori di lui: «L'essere è sempre un insieme di particelle che mantengono le proprie autonomie relative» e «questo essere ipse, anch'esso composto di parti e, come tale, risultato, possibilità imprevedibile, entra nell'universo come volontà di autonomia.» Osservazioni, queste, fatte anch'esse da un punto di vista scientifico: la scienza, infatti, per esigenza d'analisi dissocia le individualità e le colloca tra le apparenze; ed è sempre lo scienziato che, considerando dal di fuori la vita umana, può scrivere: «Ciò che tu sei deriva dall'attività che lega gli innumerevoli elementi che ti compongono... I passaggi di energia, di movimento, di calore, oppure la trasposizione degli elementi costituiscono internamente la vita del tuo essere organico. La vita non è mai situata in un punto determinato; passa rapidamente da un punto all'altro... come una scarica elettrica. Quando tu credi perciò di afferrare la tua sostanza a-temporale, trovi solamente qualcosa che sfugge, le luci discontinue dei tuoi elementi caduchi.»¹⁴

L'ipseità è inoltre sottoposta all'azione dissolvente del tempo. Bataille riprende a suo modo le osservazioni di Proust sul tempo dissociatore, non vede la contropartita, che cioè la durata assolve,

anche e soprattutto, una funzione di legame. Il tempo, dice, «significa solamente una fuga di oggetti che sembravano veri» e, aggiunge, «come il tempo, così l'io-che-muore è puro cambiamento, e nessuno dei due partecipa all'esistenza reale».

Che cos'altro è dunque questo tempo che rode e separa, se non il tempo scientifico, quel tempo che corrisponde in ogni suo istante alla posizione di un oggetto che si muove lungo una traiettoria? Bataille è proprio sicuro che una vera esperienza interiore del tempo avrebbe dato i medesimi risultati? In ogni modo, per lui, questo io «differito», mai giunto a compimento, composto di parti tra di loro estranee, pur rivelandosi al soggetto che muore, è un'apparenza ingannevole. Si delinea così il tragico: noi siamo un'apparenza che pretende di essere realtà, ma i cui sforzi per liberarsi dalla propria esistenza illusoria rimangono anch'essi apparenze. È evidente anche la spiegazione dell'elemento tragico: Bataille assume contemporaneamente due punti di vista contrastanti. Da un lato cerca e raggiunge se stesso mediante un procedimento analogo a quello del cogito che gli rivela la sua individualità insostituibile; dall'altro esce all'improvviso fuori del suo io per osservare quella individualità con gli occhi e i mezzi dello scienziato, come se essa fosse qualcosa che appartiene al mondo. Questo secondo punto di vista presuppone da parte sua l'accettazione di un determinato numero di postulati sul valore della scienza e dell'analisi e sulla natura dell'oggettività, postulati dei quali avrebbe dovuto fare tabula rasa, se avesse voluto raggiungere subito il suo io. Ne deriva che l'oggetto della sua ricerca appare quale un essere strano e contraddittorio, molto simile alle «ambiguità» di Kierkegaard: una realtà, cioè, nonostante tutto illusoria, un'unità che si sgretola in molteplicità, una coesione che il tempo lacera. Ma non è il caso di meravigliarsi di simili contraddizioni: Bataille le ha trovate in sé, perché ve le ha immesse, introducendo di forza il trascendente nell'immanente. Se si fosse attenuto al punto di vista della scoperta interiore, avrebbe compreso: 1) che i dati della scienza non partecipano alla certezza del cogito e vanno considerati soltanto probabili; se ci si chiude nell'esperienza interiore, non è più possibile uscirne per

contemplarsi poi dal di fuori; 2) che, nel dominio dell'esperienza interiore, non esiste apparenza; o meglio che l'apparenza è in esso realtà assoluta. Se sogno un profumo, il profumo è fittizio. Se sogno però che provo piacere ad aspirarlo, il piacere è vero; non si può sognare il proprio piacere, non si può sognare la semplicità o l'unità del proprio Io. Se le scopriamo, è perché sono, e le facciamo esistere scoprendole; 3) che la famosa lacerazione temporale dell'Io non è affatto inquietante. Il tempo, infatti, è anche legame e l'Io nel suo stesso essere è temporale. Ciò vuol dire che, invece di essere annullato dal Tempo, ha bisogno del Tempo per realizzarsi. L'obiezione che ad ogni istante l'Io cade a brandelli è inutile: il Tempo dell'esperienza interiore non è infatti costituito da istanti.

Ed ecco la seconda parte dell'analisi, quella che ci rivelerà la contraddizione permanente del fatto che noi siamo. L'ipse, unità instabile di particelle, è anch'esso una particella di più vasti insiemi. È ciò che Bataille chiama la comunicazione; osserva giustamente che le relazioni intercorrenti tra gli esseri umani non potrebbero limitarsi a puri rapporti di giustapposizione. L'esistenza degli uomini non precede la comunicazione tra di loro, è invece la comunicazione che li costituisce originariamente nel loro essere. Ci vien fatto di pensare subito, a questo punto, di trovarci di fronte alle ultime conquiste filosofiche della fenomenologia. La «comunicazione» non ci riporta forse al *Niitsein* di Heidegger? Ma anche qui, come prima, questa risonanza esistenziale, a una più accorta osservazione, si dimostra illusoria. «L'uomo» scrive Bataille «è una particella inserita in insiemi instabili e aggrovigliati»; e, più oltre: «la conoscenza tra due persone vicine rimane un fatto distaccato, non meno dell'incontro di due sconosciuti, come la vita rispetto alla morte. La conoscenza si rivela in tal modo come un vincolo biologico instabile, non meno reale tuttavia di quello delle cellule di un tessuto. L'intesa tra due persone ha infatti il potere di sopravvivere anche a una separazione momentanea.» E aggiunge che «soltanto la mutevolezza dei rapporti dà l'illusione dell'isolamento». L'ipse risulta in tal modo due volte illusorio: in quanto è composto e in quanto è componente. Bataille pone in luce

i due aspetti complementari e opposti di ogni insieme organico: «composizione che trascende i componenti, autonomia relativa dei componenti.» La definizione è giusta e ci riporta alle descrizioni di Meyerson su ciò che egli chiama la «struttura fibrosa dell'universo». Meyerson però definiva così proprio l'Universo, cioè la Natura al di fuori del soggetto; ma applicare gli stessi principi alla comunità dei soggetti equivale a ricondurli entro la Natura. In che modo infatti Bataille può cogliere una composizione che trascende i componenti? Non all'osservazione della propria esistenza poiché non è che un elemento dell'insieme. L'unità mutevole degli elementi può manifestarsi soltanto a un osservatore che si sia posto deliberatamente al di fuori della totalità. Ma solo Dio è al di fuori. E bisogna inoltre che questo Dio non abbia nulla a che vedere con il Dio di Spinoza. In più la scoperta di una realtà, che non sia una realtà nostra, può compiersi soltanto per mezzo di una ipotesi e rimane costantemente probabile. Come è possibile coordinare la certezza interiore della nostra esistenza con la probabilità che questa appartenga a tali insiemi effimeri? E, a norma di logica, non si deve in questo caso rovesciare la subordinazione dei termini diventando quindi la nostra autonomia certezza e la nostra dipendenza assumendo il ruolo di illusione? Poiché se io sono coscienza della mia dipendenza, la dipendenza è oggetto e la coscienza è indipendente. La norma fissata da Bataille non si limita, del resto, al dominio delle reciproche relazioni umane; nei brani sopra citati essa è dichiaratamente estesa a tutto l'universo organico. Se dunque si applica sia alle cellule viventi che ai soggetti, ciò avviene solo in quanto i soggetti sono considerati come cellule, cioè come cose; la norma in tal caso non è più semplice descrizione di un'esperienza interiore, ma un principio astratto, analogo a quelli che regolano la meccanica, al quale obbediscono contemporaneamente molte parti dell'universo. La pietra che cade, se avesse consapevolezza, non scoprirebbe, con la propria caduta, la legge della caduta dei gravi; la sperimenterebbe come un fatto unico; la legge della caduta dei gravi sarebbe per la pietra la legge della caduta degli altri.

Parimenti Bataille, quando legifera sulla «comunicazione» si riferisce per forza alla comunicazione reciproca degli Altri. Noi ammettiamo questa disposizione: il soggetto fissa una legge per induzione, in base all'osservazione empirica degli altri uomini e poi si serve di un ragionamento analogico per porsi alla dipendenza della legge che ha fissato. Questo è l'atteggiamento del sociologo: non invano, infatti, Bataille ha fatto parte di quello strano e famoso Collège de Sociologie, che avrebbe certo suscitato lo stupore dell'onesto Durkheim al cui pensiero si rifaceva esplicitamente, e dove ogni aderente, servendosi di una scienza ancora agli inizi, perseguiva propositi extra-scientifici. Lì Bataille imparò a considerare l'uomo come una cosa. Gli insiemi incompiuti e mutevoli che si formano all'improvviso e si aggrovigliano per decomporsi subito e ricomporsi altrove, s'apparentano più strettamente con le «vite concordi» di Romaine e in particolare con le «coscienze collettive» dei sociologi francesi, che non al Mitsein di Heidegger.

Non a caso i sociologi francesi quali Durkheim, Lévy-Bruhl, Bouglé hanno cercato invano, verso la fine del secolo scorso, di porre le basi di una morale laica; non a caso Bataille, il testimone più amaro del loro fallimento, riprende il loro punto di vista sociale, lo supera e si appropria del loro concetto di sacro per adottarlo ai suoi fini personali. Proprio il sociologo però, non potrebbe integrarsi alla sociologia: rimane colui che la fa. Ma non può entrarci, come Hegel non può far parte dello hegelismo né Spinoza dello spinozismo. Bataille tenta invano di integrarsi al meccanismo da lui creato: ne rimane al di fuori insieme con Durkheim, con Hegel, con Dio Padre. Vedremo ora come abbia sotto sotto cercato questa posizione di privilegio.

Comunque sia, abbiamo in mano i termini della contraddizione: l'io è autonomo e dipendente. Considerata la propria autonomia, vuole essere ipse: «Voglio portare in vetta la mia persona» scrive il nostro autore. Quando vive la propria dipendenza, vuole essere tutto cioè dilatarsi fino a raccogliere in sé la totalità dei componenti: «L'incerta opposizione tra autonomia e trascendenza pone l'essere

in una situazione pericolosa: l'ipse, quando si chiude nell'autonomia, vuole ad un tempo diventare il tutto della trascendenza; dapprima il tutto della composizione di cui fa parte, poi, un giorno, l'intero universo.»¹⁵ La contraddizione esplode, poiché si trova, insieme, e nella condizione del soggetto così diviso tra due opposte esigenze, e nel fine stesso che si propone di raggiungere: «Il Dio universale... è solo al vertice, si lascia però confondere con la totalità delle cose e soltanto con un atto d'arbitrio può conservare in sé l'ipseità. Nel corso della storia gli uomini si impegnano dunque nella strana lotta dell'ipse che deve diventare il tutto e che può diventarlo solo a condizione di morire.»¹⁶

Non starò qui a ripercorrere, insieme con Bataille, le vicende di questa lotta inutile, di questa guerra perduta in partenza. Talvolta l'uomo vuole essere tutto (desiderio di potenza e di sapere assoluto), talvolta l'essere individuale, sperduto nella moltitudine, affida a coloro che ne occupano il centro il compito di assumere la totalità dell'essere contentandosi di partecipare all'«esistenza totale che conserva, anche nei singoli casi, il suo carattere diffuso».¹⁷

La nostra esistenza è in ogni modo un tentativo esasperato di giungere al compimento dell'essere. La nostra condizione è tanto terribile che, per la maggior parte del tempo, ci imponiamo una rinuncia o tentiamo di rifugiarci nel progetto, cioè nelle mille attività minute che hanno solo un senso limitato e che mascherano la contraddizione mediante i fini che si propongono. Ma ciò è inutile: «L'uomo si trova nell'impossibilità assoluta, sia di sottrarsi alla propria limitatezza che di rinunciare all'ambizione. La sua volontà di fuggire deriva dalla paura che ha di essere uomo, e il suo effetto è l'ipocrisia - l'uomo è quindi ciò che è, senza avere il coraggio di esserlo. Non esiste alcuna soluzione possibile e l'uomo, inevitabilmente, deve voler essere tutto e restare ipse.»

Il «progetto»: ancora una parola derivata dall'esistenzialismo; è la traduzione accettata di un termine di Heidegger. Bataille, infatti, che senza dubbio ha preso in prestito la parola da Corbin, sembra talvolta concepire il progetto come la struttura fondamentale della realtà umana - come ad esempio quando scrive che «il mondo... del

progetto è quello in cui noi ci troviamo. La guerra, è vero, lo sconvolge: il mondo del progetto rimane nel dubbio e nell'angoscia»¹⁸ e che «si esce dal mondo del progetto mediante il progetto». Ma, benché nel pensiero del nostro autore sembri rimanere una piccola perplessità, basta un rapido esame a convincerci del contrario: il progetto non è altro che una sorta di fuga. È essenziale, ma solo per l'uomo contemporaneo del mondo occidentale; è inutile cercarne l'equivalente sia nella filosofia di Heidegger che nell'uomo etico di Kierkegaard. L'antinomia tra progetto e supplizio ricorda stranamente quella stabilita da Kierkegaard tra la vita morale e la vita religiosa. Il progetto, infatti, risponde all'esigenza di comporre la vita. L'uomo che progetta pensa al domani e al domani del domani; giunge a tracciare il piano della sua intera esistenza e a sacrificare ogni particolare, cioè ogni istante, all'ordinamento dell'insieme: questo voleva significare Kierkegaard ricorrendo all'esempio dell'uomo ammogliato, o del padre di famiglia. Bataille paragona all'impegno di serietà questo continuo olocausto della vita immediata alla vita esposta, lacerata, del discorso: «Il progetto è la serietà dell'esistenza.» Serietà meschina che prende tempo, che si proietta nel tempo: «È un modo paradossale di essere nel tempo; è come dilazionare la esistenza nel futuro.» Però disprezza l'uomo serio più di quanto Kierkegaard disprezzasse l'uomo etico: perché la serietà è una fuga in avanti. Bataille ricorda Pascal, quando scrive: «Si prova una soddisfazione boriosa soltanto in progetto; si cade quindi nella fuga, come una bestia in una trappola senza fine; un giorno o l'altro, infine, si muore stupidamente.» Il progetto, insomma, si identifica con il divertimento di Pascal; il nostro autore sarebbe incline a rimproverare l'uomo del progetto perché non riesce a starsene tranquillo in una stanza. Sotto l'agitazione che ci possiede, scopre e si propone di raggiungere un atroce riposo. Su questo punto ritorneremo presto: ora ci preme osservare che Bataille, per il suo terrore della lacerazione temporale, va assimilato a quella dinastia di pensatori che, mistici o sensisti, razionalisti o meno, hanno considerato il tempo quale potere di separazione, di negazione e hanno pensato che l'uomo si

sarebbe riscattato dal tempo, purché riuscisse ad aderire a se stesso nell'istantaneità. Per questi pensatori - tra i quali vanno annoverati sia Cartesio che Epicuro, sia Gide che Rousseau - il discorso, la previsione, la memoria utilitaristica, la ragione ragionante, l'azione, ci distolgono dal nostro io. Essi vi contrappongono l'attimo: l'attimo intuitivo della ragione cartesiana, l'attimo estatico della mistica, l'attimo angosciato ed eterno della libertà di Kierkegaard, l'attimo del godimento di Gide, l'attimo della reminiscenza di Proust. Tali pensatori, per altro così diversi, sono accomunati dal desiderio di esistere subito e per intero. Cartesio, nel suo cogito, pensa di compiersi nella sua totalità di cosa pensante; allo stesso modo la purezza di Gide è totale possesso di sé e del mondo nel godimento e nella nudità dell'animo. Questa è anche l'ambizione del nostro autore, che vuole esistere senza indugio: il suo progetto è di evadere dal mondo dei progetti.

Il riso glielo renderà possibile. Non che l'uomo in progetto sia, in quanto lotta, comico: tutto in lui rimane sospeso. Tuttavia gli si può presentare una scappatoia: una sconfitta, una delusione e allora scoppia il riso, o, come dice Heidegger, il mondo prende a risplendere improvvisamente all'orizzonte di macchine sconvolte e di arnesi rotti. Il riso di Bataille, è facile da riconoscere: non è il riso candido e inoffensivo di Bergson, ma un riso forzato, che ha dei precursori: Kierkegaard, quando sfugge alla vita etica mediante il comico; e Jaspers, che si libera per mezzo dell'ironia. Ma soprattutto Nietzsche: è il suo riso che Bataille vuol fare proprio, e cita il seguente passo dell'autore di Zarathustra-. «È cosa divina veder naufragare i temperamenti tragici e poterne ridere, nonostante la profonda comprensione, l'emozione e la simpatia che si prova nei loro confronti.» Il riso di Nietzsche però è più leggero; lo chiama infatti giocondità e Zarathustra lo assimila esplicitamente alla danza; quello di Bataille è amaro e applicato; può darsi, insomma, che Bataille rida molto quando è solo, ma nulla ne traspare dalla sua opera. Ci dice che ride, ma non ci fa ridere. Gli piacerebbe «poter scrivere del proprio libro ciò che Nietzsche scriveva della gaia scienza: "Non c'è, quasi, una frase, dove la profon-

dità e la gaiezza non si tengano teneramente per mano".» Ma a questo punto il lettore protesta: passi la profondità, ma la gaiezza poi!

Il riso è una «conoscenza emotiva comune e rigorosa». Il soggetto che ride è «la folla unanime». Sembra che Bataille voglia ammettere con ciò che il fenomeno di cui parla è una manifestazione collettiva. Eppure, ecco che ride da solo. Ma andiamo avanti: si tratta senza dubbio di una delle tante contraddizioni che non pensavamo neanche di rilevare. Ma di che cosa si ha conoscenza? «Questo» risponde il nostro autore «è l'enigma che, una volta risolto, risolve ogni cosa.»¹⁹ E così stimola la nostra curiosità; ma quale delusione, un poco più oltre, quando giungiamo alla soluzione: l'uomo è caratterizzato dalla sua volontà di sufficienza, e il riso è suscitato dal sentimento di un'insufficienza; o meglio, è il sentimento d'insufficienza. «Se sottraggo la sedia a qualcuno... alla sufficienza di una persona seria subentra improvvisamente la rivelazione della sua finale insufficienza.»²⁰ Io sono contento dello scacco provato, qualunque sia, e perdo anche la mia serietà mettendomi a ridere; come se sottrarmi al pensiero della mia sufficienza fosse un sollievo.» Tutto qui? *Tutte le forme del riso* sono dunque rivelazioni d'insufficienza. *Tutte le constatazioni di insufficienza* si manifestano con il riso? Non riesco a crederlo; potrei citare mille casi particolari... Non sto facendo una critica, mi limito a esporre. È un peccato, però, che le «idee» di Bataille siano così molli, così informi, mentre il suo sentimento è così duro. Il riso, insomma, cresce, dapprima ha per oggetto i bambini o gli sciocchi e li respinge lontano, poi cambia strada e si rivolge verso il padre, verso il padrone, verso tutti coloro che hanno il compito di assicurare la stabilità dei rapporti sociali e di simboleggiare la sufficienza del tutto che l'ipse vuol essere. «Se, a questo punto, paragono la composizione sociale a una piramide, mi appare come una dominazione dall'alto... La sommità respinge continuamente la base nell'anonimato e, in questo senso, fremiti di riso percorrono la piramide contrastando a ogni gradino la velleità di sufficienza degli individui posti più in basso. Ma la prima rete di queste correnti, che scendono dalla vetta,

rifluisce, e una seconda rete percorre la piramide dal basso in alto: questa volta il riflusso contesta la sufficienza degli individui posti più in alto... fino alla vetta... il riflusso finisce per raggiungerla. E quando l'ha raggiunta? Ecco allora l'agonia di Dio nella notte buia.»

Potente l'immagine, fiacco il pensiero.²¹ La corrente che sale fino in cima, lasciando solo pietre sparse nelle tenebre, non è nuova per noi; ma all'infuori dell'arbitraria decisione di Bataille, non c'è motivo di chiamarla riso: è anche lo spirito critico, l'analisi, la cupa rivolta. Va anzi tenuto presente che i rivoluzionari, che sono i più convinti dell'insufficienza delle cime, sono le persone più serie che esistano. La satira, il libello provengono dall'alto: i conservatori ne sono eccellenti autori; ci sono voluti, invece, anni di lavoro per creare una parvenza di umorismo rivoluzionario. E ancora non si manifesta come una diretta intuizione del ridicolo, ma piuttosto come la traduzione penosa di serie riflessioni.

Il riso di Bataille non è, comunque, un'esperienza interiore, anche per lui l'ipse che si sforza di diventare tutto è «tragico». Il riso, però, mentre ci rivela l'insufficienza dell'intero edificio nel quale pensiamo di occupare un posto comodo e sicuro, nel momento del suo parossismo, ci sprofonda immediatamente nell'orrore: non c'è più nessun velo tra noi e la notte della nostra insufficienza. Noi non siamo tutto, nessuno lo è, e l'essere non è in nessun luogo. Come Platone raddoppia il suo movimento dialettico con l'ascesi dell'amore, così si potrebbe parlare, a proposito di Bataille, di una specie di ascesi mediante il riso. Il riso, però, è la negazione, nel senso hegeliano. «Per prima cosa avevo riso, e la mia vita, appena emersa da una lunga pietà cristiana, con immatura malafede, si era dissolta nel riso.» Un simile dissolvimento negativo, che si smarrisce in tutte le forme surrealistiche dell'insolenza e del sacrilegio, se è un sentimento vissuto, deve necessariamente avere un corrispondente positivo. In tal modo il dadaismo che rappresentava il puro riso distruttore, diventò per introflessione il goffo dogmatismo del surrealismo. Venticinque secoli di filosofia ci hanno reso familiari i rivolgimenti impreveduti che salvano ogni cosa allorché tutto sembrava perduto. Bataille, invece, non vuol salvarsi e nel suo caso,

potremmo dire, è una questione di gusto: «Ciò che contraddistingue l'uomo» scrive «...non è solo la volontà di sufficienza, ma la timida e dissimulata attrazione che sente per l'insufficienza.» L'uomo forse, Bataille certamente. Quando scrive: «Io oggi godo di essere oggetto di disgusto per il solo essere al quale la sorte lega la mia vita», non è forse il residuo di una lunga umiltà cristiana, oppure il gusto dell'abiezione che gli detta parole e che trafigge a vivo il suo orgoglio? Comunque sia, questa inclinazione, elaborata nei dovuti modi, si è trasformata in metodo: come potremmo credere che il nostro autore, dopo dieci anni di incantesimi surrealisti, possa ancora progettare di salvarsi? «La salvezza rappresenta la vetta di ogni possibile progetto e, tra tutti, il più alto... Il desiderio della salvezza, spinto all'estremo, porta all'avversione di ogni progetto (al differimento dell'esistenza nel futuro) e perfino della salvezza, sospetta di avere motivi volgari... La salvezza è stata l'unico mezzo di dissociare l'erotismo... e la nostalgia di esistere senza indugio.» Con Bataille ci troviamo in piena magia nera: tiene conto della celebre massima, «Chi vuole salvarsi si perderà, chi vuole perdersi si salverà», solo per respingerla con tutte le sue forze. Certamente si tratta di perdersi; ma «perdersi, in questo caso, significa perdersi senza nessuna possibilità di salvezza». Tale gusto del perdersi porta una data precisa; basta ricordare le mille esperienze della gioventù del 1925: gli stupefacenti, l'erotismo e tante vite giocate a testa o croce in avversione del progetto. L'ubriacatura nietzschiana darà tuttavia la propria impronta a questo tetro proposito; Bataille vede in questo sacrificio di sé, doloroso e inutile, l'atto estremo della generosità: un dono gratuito. Ma, proprio perché gratuito, non può essere attuato a freddo: appare al culmine di un'esaltazione bacchica. La sociologia può prestarci ancora una volta i suoi simboli: sotto le fredde esortazioni di questo solitario, c'è la nostalgia di una di quelle feste primitive, nelle quali un'intera tribù si ubriaca, ride, danza e si accoppia a caso, una di quelle feste che sono insieme consumazione e consunzione, durante le quali, nel furore dell'amok, nella gioia, ognuno si strazia e si ferisce, distrugge allegramente le ricchezze messe insieme a poco a poco con il lavoro di un anno e

infine si perde, si lacera come una stoffa, si dà la morte cantando, senza Dio, senza speranza, trascinato dal vino, dalle grida, dalla foia, all'estrema offerta di sé, si uccide per nulla. Di qui la rinuncia all'ascesi. L'ascetismo, infatti, farebbe salire sul rogo un uomo mutilato. Ma perché il sacrificio sia totale, si deve invece ottenere la consumazione dell'uomo totale, con il suo riso, le sue passioni, i suoi eccessi sessuali: «Ammesso che l'ascesi sia un sacrificio, lo è solamente di una parte di sé, alla quale si rinuncia per poter salvare l'altra. Se si vuole perdersi totalmente, non si può farlo a freddo, ma solo in seguito a un'esaltazione orgiastica.»²²

Questo è dunque l'invito alla perdizione, senza calcolo, senza compenso, senza possibilità di salvezza. È un invito sincero? Abbiamo parlato, poco fa, di rivolgimento; Bataille, a quanto sembra, ha camuffato il proprio, ma non lo ha eliminato, poiché, in fin dei conti, questa perdita dell'io è innanzi tutto esperienza: significa «mettere in questione (cioè alla prova), nella febbre e nell'angoscia, tutto ciò che l'uomo sa del fatto d'essere»,²³ e vivere in tal modo quell'esistenza senza indugi alla quale invano aspiriamo. L'ipse, senza dubbio, vi annega; ma un altro «se-stesso» sorge al suo posto: «Se-stesso non è il soggetto che si isola dal mondo, ma un mezzo di comunicazione tra soggetto e oggetto.»²⁴ Di questo mutamento, Bataille ci promette cose straordinarie: «Tu e io, nell'immenso fluire delle cose, altro non siamo che un ostacolo favorevole ai riflussi. Non tardare a prendere una precisa coscienza di questa posizione angosciosa. Se ti capitasse di aderire a scopi chiusi entro limiti dove tu solo, e nessun altro, sarai in gioco, la tua vita sarebbe quella dei più, priva del "meraviglioso". Un breve momento di sosta: nel movimento complesso, dolce, violento dei mondi la tua morte diventerà schiuma fangosa. Le glorie, la meraviglia della tua vita dipendono da questo riflusso dell'onda che vorticava dentro di te nell'immenso fracasso di cateratta del cielo.» L'angoscia diventa allora delirio, gioia straziante: non vale dunque la pena di affrontare il viaggio? Tanto più che se ne può tornare. E Bataille, in fondo, scrive, ha un impiego alla Biblioteca Nazionale, legge, fa l'amore, mangia; come dice in termini dei quali non posso

fare a meno di ridere: «Mi crocifiggo a ore fisse.» E perché no? Ci siamo abituati così bene a questo tipo di esercizio, che Bataille lo definisce «il cammino che l'uomo ha percorso alla ricerca di se stesso e della sua gloria»; e chiama servitori o nemici dell'uomo, ma non uomini, quelli che non si sono spinti fino ai limiti del possibile. Ecco, allora, che questo scioglimento innominabile prende forma, all'improvviso: credevamo di perderci senza speranza d'appello e invece stavamo semplicemente costruendo la nostra essenza: diventavamo quello che siamo. E, alla fine delle spiegazioni del nostro autore, intravedevamo una maniera completamente diversa di perderci senza speranza: rimanere, cioè, volontariamente, nel mondo del progetto. In quest'altro mondo l'uomo si sfugge e si perde giorno per giorno; non spera niente e non riceverà niente. L'autodafé, che Bataille ci propone, ha però tutte le prerogative di un'apoteosi.

Tuttavia, esaminiamolo meglio: si tratta, direbbe qualcuno, di una agonia. Siamo giunti a questa agonia mediante il riso, ma avremmo potuto giungervi per altre vie e, in particolare, attraverso un attento e sistematico impegno a patire la nostra abiezione. È solamente essenziale che, fin dall'inizio, noi sperimentassimo la seguente verità di base: l'essere non esiste in nessun luogo; noi non siamo tutto, il tutto non esiste. Di conseguenza, non possiamo più «voler essere tutto».²⁵ E tuttavia, «l'uomo non può in alcun modo sfuggire all'insufficienza o rinunciare all'ambizione. Non esiste una soluzione possibile e l'uomo inevitabilmente deve voler essere tutto...». Non c'è contraddizione, o meglio una nuova contraddizione è nel soggetto: abbiamo una voglia infinita di volere ciò che non possiamo fare a meno di volere. Questa agonia è una passione, dobbiamo patire l'agonia per innalzare con noi all'agonia l'intera Natura. Noi dunque facciamo sì che il mondo esista, noi che non siamo altro che un'esca, noi, la cui ipseità è illusoria. Se scomparissimo, il mondo ricadrebbe nelle tenebre; ed eccoci fiamma oscillante, sempre sul punto di spegnerci, mentre il mondo oscilla con noi e vacilla con la nostra luce. Noi lo prendiamo tra le mani, lo solleviamo verso il cielo come in atto d'offerta, affinché il cielo lo segni della sua impronta;

ma il cielo è vuoto. L'uomo comprende allora il significato della sua missione: essere Colui che è incaricato da tutte le cose di chiedere al cielo una risposta che il cielo rifiuta: «L'"essere" compiuto, di frattura in frattura, dopo che una nausea sempre più grande l'ebbe abbandonato al vuoto del cielo, non è più "essere", ma ferita e perfino "agonia" di tutto ciò che è.»²⁶ E questa larga ferita, che si apre nella terra, sotto l'infinito deserto del cielo, è insieme preghiera e sfida: preghiera, domanda supplichevole, perché chiede invano quel Tutto che le darebbe un senso e che invece sfugge; sfida, perché sa che il Tutto sfugge, che essa soltanto è responsabile del mondo inerte, che essa soltanto può inventare il proprio senso e il significato dell'universo. Questo aspetto del pensiero di Bataille è profondamente nietzschiano: l'autore utilizza un «frammento» scritto da Nietzsche nel 1880 per definire più chiaramente la sua «Esperienza»: «Dove mai confluiscono, alla fine, le correnti di tutto ciò che di grande e di sublime esiste nell'uomo? Non c'è un oceano per questo torrente? - Sii questo oceano e ne esisterà uno» scriveva Nietzsche. E Bataille soggiunge: «L'immensità di questo oceano e quell'unica esigenza: "Sii questo oceano" indicano l'esperienza e l'estremo limite al quale essa tende.» L'uomo, una creatura assurda, che protesta contro la creazione, martire dell'assurdità, ma che si ricrea dandosi un proprio significato al di là dell'assurdo, l'uomo-sfida, l'uomo che ride, l'uomo dionisiaco, queste sembrano essere le basi di un umanesimo comune a Nietzsche e al nostro autore.

Ma, a rifletterci bene, non ci si sente più tanto sicuri di sé. Il pensiero di Bataille è fluttuante: potrà contentarsi di questo eroismo umano, troppo umano? In primo luogo, va detto che non ha il diritto di attenersi alla passione dionisiaca che ci propone; da quanto è stato ampiamente detto in precedenza, il lettore si sarà accorto che questa Passione è una vera e propria truffa, un modo più sottile di identificarsi con il «tutto». Bataille non ha forse scritto, in un brano sopra ricordato: «L'uomo (al termine della sua ricerca) è... agonia di tutto ciò che è», e non ci impone, nel capitolo dedicato a Nietzsche,²⁷ «un sacrificio nel quale tutto è vittima»? Alla base di ciò, ritroviamo il vecchio postulato iniziale della dottrina del dolore,

formulata da Schopenhauer e ripresa da Nietzsche, per il quale l'uomo che soffre riprende e fonde in sé la sofferenza e il male dell'universo intero. In questo consiste appunto il dionisismo o affermazione gratuita del valore metafisico della sofferenza. Una simile affermazione ha molte scusanti: è consentito distrarsi un po' quando si soffre e l'idea di assumere il dolore universale può servire da medicina, se la immedesimazione avviene al momento giusto. Ma Bataille ne vuole essere certo; deve ammettere dunque la sua malafede: se io soffro per tutto, sono il tutto, almeno in quanto sofferenza. Se la mia agonia è agonia del mondo, io sono il mondo in agonia. In tal modo, perdendomi, avrei ottenuto tutto.

Bataille, però, non indugia affatto in questo approdo; e se l'abbandona, non è per il motivo che abbiamo detto; ma perché vuole di più.

Il pensiero di Nietzsche ha un suo sapore profondamente e particolarmente terrestre. Nietzsche è un ateo che trae duramente e logicamente tutte le conseguenze dal suo ateismo; Bataille, invece, è un cristiano che si vergogna. Si è cacciato con le sue mani in quello che chiama un vicolo cieco. Si trova con le spalle al muro e trae da solo le conclusioni: «Il cielo è vuoto. La terra mi mancherà sotto i piedi. Morirò in condizioni terribili... Io chiedo con insistenza tutto ciò che un uomo, ridendo, può ricevere di male.» E tuttavia quest'uomo, ridotto alle strette, che si trova agli estremi, non vorrà mai confessare ciò che dovrebbe: non vorrà ammettere che la trascendenza non esiste. Preferirà giocare su espressioni quali «non esiste» e «trascendenza». Noi lo afferriamo ma lui pensa solo a fuggire; malgrado tutto, rimane quello che Nietzsche chiamava un allucinato di un retromondo. La sua opera acquista allora improvvisamente il suo vero significato: l'umanesimo nietzschiano non era che una tappa. Il vero rivolgimento è un po' più lontano; credevamo di poter trovare l'uomo nel pieno della sua miseria, e invece no: Dio, è proprio Dio, che bisogna ritrovare. Quando ci si accorge di ciò, tutti i sofismi che abbiamo messo in evidenza appaiono sotto una luce diversa: derivavano da una svista o da giudizi affrettati, e rispondevano a un'esigenza precisa: dovevano

convincere Bataille della possibilità di un nuovo genere di misticismo. Dovevano condurci per mano fino all'esperienza mistica; l'esperienza che esamineremo ora.

III

Il misticismo è *ek-stasis*, cioè distacco da sé verso..., e godimento intuitivo del trascendente. Com'è possibile, per un pensatore, affermare la mancanza di ogni trascendenza e poi attuare un'esperienza mistica, conservando e seguendo il medesimo procedimento? Questa è la domanda che rivolgiamo al nostro autore; vediamo come risponde. Jaspers gli ha indicato la strada; ma Bataille ha veramente letto i tre volumi della sua Filosofia? Sono certo di no. Ha certamente avuto, però, sotto mano, l'interpretazione che Wahl ne ha dato nei suoi *Études kierkegaardienes*: l'affinità del pensiero e del vocabolario è straordinaria. Per Jaspers, come per Bataille, l'essenziale, cioè la sconfitta totale, irrimediabile di ogni azione umana, rivela l'esistenza come una «inintelligibilità pensante»; ammesso ciò, bisogna «fare il salto, là dove il pensiero si arresta», in questo consiste la «scelta del non-sapere», dove affluisce e si perde il sapere. Staccarsi dal non-sapere significa anche per lui sacrificarsi appassionatamente al mondo delle tenebre. «Nonsapere», «lacerazione», «mondo delle tenebre», «possibilità estrema» sono espressioni che ritornano in Wahl, nella sua traduzione di Jaspers, e in Bataille.

Eppure il nostro autore si stacca da Jaspers su un punto fondamentale. Ho detto poc'anzi che cercava Dio; anche se non lo ammetterà. «Che derisione chiamarmi panteista, ateo, teista!... Ma io grido al cielo: "Non so niente!"»²⁸ Dio, è ancora una parola, una nozione che aiuta a uscire dal sapere, ma che rimane tuttavia sapere: «Dio è la parola estrema: indica che, al di là di essa, verrà a mancare ogni altra parola.»²⁹ Bataille, come Jaspers, prende le mosse dalla meditazione sulla sconfitta: «Smarrito, supplice, accecato,

moribondo come Giobbe nel suo letamaio; ma senza riuscire a immaginare niente, nella notte ormai fonda, indifeso, e consapevole che tutto è perduto.» Come Jaspers, si ritrova come inintelligibilità pensante. Ma dal momento che si è immerso nel non-sapere, respinge ogni concetto che permetta di determinare e di valutare quanto ha raggiunto: «Se affermassi categoricamente: "Ho visto Dio", ciò che io vedo muterebbe. Al posto dello ignoto inconcepibile - selvaggiamente libero di fronte a me, e tuttavia permettendomi di rimanere selvaggio e libero di fronte a lui - vi sarebbe un oggetto morto, una cosa da teologo.»

Non tutto, però, è così chiaro: egli infatti scrive: «Ho un'esperienza così folle del divino che, se ne parlassi, si riderebbe di me», e poco oltre: «A me, povero idiota, Dio parla bocca a bocca...»; e infine, all'inizio di uno strano capitolo che comprende un'intera teologia,³⁰ ci spiega ancora una volta il suo rifiuto a chiamare Dio per nome, ma in un modo abbastanza diverso: «L'uomo, in ultima analisi, non ha la possibilità di parlare di Dio, perché, nel pensiero umano, Dio necessariamente diventa simile all'uomo, a seconda che l'uomo sia affaticato, affamato, ansioso di sonno e di pace.» Non si tratta più dei dubbi di un agnostico che, tra l'ateismo e la fede, preferisce rimanere in sospeso; ma dell'espressione di un vero mistico, che ha visto Dio e rifiuta il linguaggio troppo umano di chi non l'ha visto. Nella distanza tra i due passi, sta tutta la malafede di Bataille. Che cosa è mai accaduto?

Abbiamo lasciato il nostro autore in un vicolo cieco, agli estremi, in uno stato di disgusto atroce, invincibile; tuttavia «la possibilità dell'uomo non può limitarsi a questo continuo disgusto di sé, a un'apostasia respinta in punto di morte». Non può, eppure non c'è altra via. Il cielo è vuoto, l'uomo non sa niente. Una simile situazione, Bataille la chiama giustamente «supplizio», che sta a indicare, se non il tormento umano generalmente inteso, certo il suo in particolare, la sua condizione iniziale. Non c'è dunque bisogno di cercare altrove; ecco la prima constatazione: Bataille prova disgusto. Affermazione, questa, molto più terribile nella sua semplicità, che non duecento pagine di considerazioni truccate sulla miseria

umana: per mezzo suo, intravedo l'uomo e la sua solitudine. Ora so di non poter far nulla per lui che a sua volta non potrà far nulla per me; ai miei occhi appare come un pazzo e so, d'altra parte, che lui mi giudica pazzo. Ciò che è lui mi conduce nella vita dell'orrore, non ciò che dice.

Eppure deve difendersi; contro se stesso. Non l'ha forse detto? Non può più sopportare il supplizio al quale non riesce a sottrarsi. Ma non c'è niente altro che questo supplizio, e allora non resta che truccarlo. Anche l'autore lo confessa: «Io insegno l'arte di tramutare l'angoscia in delizia.» Ed ecco lo scarto: Io non so nulla. E va bene: ciò vuol dire che la mia conoscenza è limitata, che non può spingersi oltre; in quell'oltre non esiste niente, perché per me non esiste nient'altro, se non ciò che conosco. Se però sostanziasse la mia ignoranza? Se la trasformasse in «tenebre del non-sapere»? Ecco, allora, che diventa positiva: io posso toccarla e fondermi in essa. «Raggiunto il non-sapere, il sapere assoluto diventa solo una conoscenza tra le tante.» Meglio ancora, posso sistemarmi a mio agio. Una luce rischiara debolmente le tenebre; ora mi sono rifugiato nella notte e considero la luce dal punto di vista delle tenebre. « Il non-sapere è rivelazione. Questa affermazione è al sommo, ma va così intesa: rivela, dunque io vedo ciò che il sapere mi nascondeva fino allora; ma, se vedo, so. Così avviene infatti; io so, ma il non-sapere continua a rivelare ciò che ho saputo. Se il nonsenso è il senso, il senso che è nonsenso si smarrisce, torna a essere nonsenso (senza soluzione di continuità).»³¹ Il nostro autore non si fa cogliere alla sprovvista. Se sostanzia il non-sapere, lo fa con prudenza: alla maniera di un movimento, non di una cosa. Tuttavia il gioco è fatto: il non-sapere, che in principio non era nulla, diventa di volta in volta ciò che è oltre il sapere. Bataille viene a trovarsi di slancio dalla parte del trascendente. Si è liberato: il disgusto, la vergogna, la nausea sono rimasti dalla parte del sapere; dopodiché ha un bel dirci: «Nulla, né nella caduta, né nell'abisso, è rivelato.» Perché l'essenziale è ormai rivelato: cioè che la mia obiezione è un nonsenso ed esiste un nonsenso del nonsenso (che non è affatto un ritorno al senso originario). Un passo di Blanchot, citato da

Bataille,³² ci rivela il sottile inganno: «La notte gli apparve subito più buia, più terribile di qualsiasi altra notte, come se fosse veramente uscita fuori da una ferita del pensiero che non pensava più, del pensiero assunto con ironia come oggetto da tutt'altra cosa che dal pensiero.»¹¹

Ma Bataille, per l'appunto, non vuole vedere che il non-sapere è immanente al pensiero. Un pensiero che pensa di non sapere, è ancora un pensiero; scopre dall'interno i suoi limiti, ma non può vedere se stesso dall'alto: tanto vale trasformare il nulla in qualche cosa, con il pretesto di darne una definizione.

Il nostro autore, del resto, non va oltre; né ci vuole poi molto. Noi altri scriviamo: «Io non so nulla», così, alla buona. Ma supponiamo di scrivere questo nulla tra virgolette; supponiamo che io scriva, come Bataille: «E soprattutto "nulla", io non so "nulla".» Ecco allora un nulla che assume una piega diversa: si stacca e si isola, sembra quasi esistere di per sé. Basterà quindi chiamarlo, per ora, l'ignoto e il risultato è raggiunto. Il nulla è ciò che non esiste affatto; l'ignoto è ciò che per me non esiste del tutto. Chiamando però l'ignoto il nulla, lo faccio diventare essere, la cui essenza è di sottrarsi alla mia conoscenza; se poi aggiungo di non saperne nulla, ciò significa che io comunico con questo essere mediante qualcosa di diverso dal sapere. A questo proposito ci serve ancora una volta di chiarimento un passo di Blanchot al quale si riferisce il nostro autore: «Attraverso il vuoto si fondevano lo sguardo e l'oggetto dello sguardo. L'occhio che non vedeva nulla non solo percepiva qualche cosa, ma percepiva anche la causa della sua visione. Vedeva come un oggetto ciò che determinava il suo non vedere.»³⁴ Ecco dunque l'ignoto, selvaggio e libero, al quale Bataille talvolta dà, e talaltra rifiuta il nome di Dio. È un puro nulla ipostatico. Ancora uno sforzo, e anche noi ci dissolveremo in questa notte che fino ad ora ci proteggeva: è il sapere che crea l'oggetto di fronte al soggetto. Il non-sapere è la «soppressione dell'oggetto e del soggetto, il solo mezzo per non giungere al possesso dell'oggetto mediante il soggetto». Rimane la «comunicazione»: la notte, cioè, assorbe tutto. Bataille dimentica di avere costruito con le sue stesse mani un

oggetto universale: la Notte. È giunto il momento di adattare al nostro autore ciò che Hegel diceva a proposito dell'assoluto di Schelling: «Di notte tutte le vacche sono nere.» Sembra che questo abbandonarsi alla notte sia affascinante: e la cosa non mi stupisce affatto. È un modo come un altro, infatti, di dissolvere nel nulla; ma il nulla è trattato con tale bravura da diventare tutto. Bataille - qui come poc'anzi a proposito dell'umanesimo nietzschiano - si serve di inutili circonlocuzioni per soddisfare il suo desiderio «di essere tutto»; servendosi delle parole «nulla», «notte», «non-sapere rivelatore»; ci ha soltanto ammannito una modesta estasi panteistica. Ricordo ciò che Poincaré dice della geometria di Riemann: sostituite la definizione della superficie riemanniana con quella della sfera euclidea e otterrete la geometria di Euclide. Sostituite il nulla assoluto di Bataille con l'essere assoluto della sostanza, e otterrete il panteismo di Spinoza. Bisogna tuttavia ammettere, dirà qualcuno, che la geometria di Riemann non è quella di Euclide. D'accordo; anche il sistema di Spinoza è un panteismo bianco; quello di Bataille è un panteismo nero.

Ciò premesso, sarà facile comprendere quale parte ha lo scientismo nel pensiero del nostro autore. La vera esperienza interiore è infatti all'estremo opposto del panteismo. Ritrovatosi attraverso il cogito, l'uomo non può più smarrirsi: nulla possono più l'abisso o la notte, egli è dovunque con se stesso: dovunque si trovi, illumina, vede solo ciò che illumina, è lui a decidere il significato delle cose. E se coglie in qualche luogo un essere assurdo, fosse anche se stesso, questa assurdità assume ancora, per sua indicazione, un significato umano. L'uomo è immanente all'umano; l'universo dell'uomo è finito, ma non limitato. Se Dio parla, è simile all'uomo, ma anche tacendo continua a essere umano. Il «supplizio» dell'uomo consiste nell'impossibilità di uscire dall'umano per giudicarsi, nell'impossibilità di guardare il rovescio delle carte, e non perché qualcuno glielo impedisca, ma perché, anche se le vedesse, le guarderebbe secondo la sua capacità di vedere. L'esperienza mistica, da questo punto di vista, va considerata come una delle tante esperienze umane e non come un'esperienza privilegiata. Coloro che

non sopportano il supplizio dell'immanenza, inventano stratagemmi pur di potersi guardare con occhi non umani: abbiamo visto che Blanchot ricorre al fantastico per darci, dell'umanità, un'immagine non umana dell'umano. Bataille, per motivi analoghi, vuole cogliere l'umano senza gli uomini, come Pierre Loti che parlava «dell'India senza gli Inglesi». Se ci riesce, ha già raggiunto a metà il suo scopo: è uscito fuori da se stesso, si è schierato dalla parte del trascendente. Tuttavia, a differenza dell'autore di *Aminadab*, non si serve di procedimenti letterari, ma dell'osservazione scientifica.

È noto il famoso precetto di Durkheim: «studiare i fenomeni sociali come se fossero cose.» La sociologia esercita su Bataille proprio questa seduzione: ah, poter studiare i fenomeni sociali, gli uomini e se stesso come se si trattasse di cose; se la sua individualità imperdonabile potesse rivelarglisi come una certa qualità data, allora si libererebbe del suo io. Per il nostro autore, disgraziatamente, la sociologia di Durkheim è morta: i fenomeni sociali non sono cose, hanno un significato proprio e, di conseguenza, ci rimandano all'essere che crea i significati, cioè all'uomo che non può, insieme, essere scienziato e oggetto di scienza. Sarebbe come voler sollevare la sedia sulla quale stiamo seduti afferrandola per la spalliera: eppure Bataille si compiace proprio di questo tentativo inutile. La parola impossibilità gli ritorna spesso sotto la penna, e ciò non avviene a caso: appartiene indubbiamente a quella categoria d'individui che sono soprattutto sensibili al fascino pungente e logorante dei tentativi impossibili. Il suo misticismo, più che l'umanesimo di Camus, dovrebbe essere rappresentato con l'immagine del mito di Sisifo.

Che cosa rimane di una simile impresa? Innanzi tutto un'esperienza innegabile. Non dubito che il nostro autore abbia provato alcuni stati ineffabili d'angoscia e di gioia torturante; voglio soltanto notare che non riesce a descriverci il metodo che ci permetterebbe, a nostra volta, di procurarceli. Del resto, sebbene la sua ambizione confessata fosse quella di scrivere un mistico Discorso sul metodo, dichiara ripetutamente che stati simili

sopravvengono e scompaiono al di fuori della nostra volontà. A mio avviso, vi scorgerei piuttosto una reazione di difesa del tutto soggettiva e che si addice solo al caso di Bataille. Come l'animale agonizzante talvolta reagisce per quel sintomo chiamato «riflesso della morte apparente», cioè l'evasione estrema, così il nostro autore, ridotto alle strette nel suo vicolo cieco, evade dal proprio disgusto mediante una specie di svenimento estatico. Ma, anche se mettesse a nostra disposizione un preciso metodo per ottenere a nostro piacimento tali rapimenti, avremmo diritto di chiedergli: e dopo? L'esperienza interiore, sostengono alcuni, è il contrario del progetto; noi però siamo progetto, malgrado il nostro autore; e non per viltà o per fuggire un'angoscia, ma progetto senz'altro. Se uno stato del genere va dunque cercato, è perché serve a fondare nuovi progetti; il misticismo cristiano è progetto: pone infatti la questione della vita eterna. Ma se le gioie alle quali ci invita Bataille non rimandano ad altro che a se stesse, se non devono inserirsi nella trama di nuove imprese, contribuire a formare un'umanità nuova che supererà se stessa verso nuove mete, non hanno più valore del piacere di bere un bicchiere o di scaldarsi al sole sulla spiaggia.

Più che una simile esperienza inutilizzabile, è invece importante l'uomo che dà apertamente se stesso in queste pagine, la sua anima «suntuosa e amara», l'orgoglio malato, il disgusto di sé, l'erotismo, l'eloquenza spesso magnifica, la logica rigorosa che nasconde le contraddizioni del pensiero, la malafede appassionata, la vana ricerca di un'evasione impossibile. Ma la critica letteraria trova qui i suoi limiti; il resto è compito della psicoanalisi. Non protestate: non mi riferisco ai metodi grossolani e ambigui di Freud, di Adler o di Jung; si tratta di altre psicoanalisi.

Dicembre 1943

Note

1. «Cahiers du Sud», febbraio 1943.
2. In certi punti, sembra perfino che Bataille si diverta a parodiare lo stile di Pascal: «Si esaminino infine la storia degli uomini, alla lunga, uomo per uomo...» p. 64, par. 3.
3. P. 21.
4. P. 54.
5. L'espressione si trova sia in Jaspers che in Bataille. C'è stata forse un'influenza del primo sul secondo? Bataille non cita Jaspers, ma sembra averlo letto.
6. Soltanto in tedesco il titolo dell'opera assume il suo significato: Das innere Erlebnis. La traduzione tradisce le intenzioni del nostro autore.
7. L'Expérience intérieure, p. 109.
8. P. 109.
9. P. 110.
10. «Essa è legata alla nascita, quindi all'unione dell'uomo con la donna e fino al momento di tale unione.» Op. cit., p. 109.
11. P. 113.
12. Id., ibid.
13. Nel senso in cui Hegel dice: «La natura è esteriorità.»
14. Op. cit., p. 147.
15. P. 134.
16. P. 138.
17. P. 137
18. P. 77.
19. P. 104.

20. Anche qui una parola tedesca renderebbe meglio il pensiero di Bataille: *Unselbstständigkeit*.
21. Concetto affine al tetro umorismo dei surrealisti, anch'esso radicalmente distruttivo.
22. Op. cit., p. 45.
23. P. 18.
24. P. 25.
25. P. 10.
26. P. 126.
27. P. 202.
28. P. 63.
29. P. 62.
30. Post-Scriptum au Supplique, p. 159.
31. P. 85.
32. Albert Camus mi faceva notare che l'Expérience intérieure è la trasposizione l'interpretazione puntuale di Thomas l'Obscur.
33. Citato a p. 158.
34. P. 158. Il corsivo è mio.

Andata e ritorno¹

Parain è un uomo in cammino. Non gli interessa né d'arrivare né di sapere con precisione dove vuol giungere. Ma oggi si può intravedere il senso generale del suo viaggio: direi che si tratta di un ritorno. E difatti ha intitolato una sua opera *Retour à la Trance*, dove ha scritto: «Ho imparato, al termine di un lungo abbandono, che le potenze mediatrici hanno lo scopo di proibire all'uomo di uscire da sé, opponendo ai suoi limiti le barriere oltre le quali lo minaccia la distruzione.» Queste poche parole basterebbero a datare il suo tentativo: si è spinto ai limiti estremi, ha voluto uscire da sé, ed eccolo ritornare; non è tutta qui la storia letteraria del dopoguerra? Si nutrivano grandi ambizioni inumane, si voleva raggiungere, nell'uomo e fuori dell'uomo, la natura senza gli uomini, s'entrava piano piano nel giardino, per coglierlo di sorpresa e scoprire finalmente com'era quando non c'era nessuno a vederlo. E poi, intorno al '30, incoraggiato, incanalato, premuto dagli editori, dai giornalisti e dai mercanti d'arte, si è delineato un ritorno all'umano. Un ritorno all'ordine. Si trattava di definire una saggezza modesta e pratica dove la contemplazione fosse subordinata a un'azione efficace e limitata, dove i valori ambiziosi della verità cedessero il passo a quelli dell'onestà, una saggezza che non fosse tuttavia pragmatismo od opportunismo, ma un nuovo modo di coniare i valori, che illuminasse l'azione con la conoscenza e subordinasse la conoscenza all'azione assoggettando l'individuo all'ordine sociale e rifiutando di sacrificarglielo; una saggezza economica, insomma, che si proponesse soprattutto di ottenere un equilibrio.

Temo che i più giovani di noi l'abbiano di gran lunga superata: l'evento sembrava richiedere di meno e di più nello stesso tempo. Ma in definitiva è un'avventura dello spirito, valida come tutte le altre, come il surrealismo, come l'individualismo gidiano, e che occorrerà giudicare più tardi dalle sue conseguenze. Comunque sia, Parain si è scelto entro quest'avventura e per mezzo suo. Bisogna intendersi, però: ci sono stati certi falsi «ritorni». Alcuni, come Schlumberger, che credevano di non essere mai partiti, volevano soltanto costringere gli altri a ritornare. «Dobbiamo tornare indietro»; ma si sentiva chiaramente che quel plurale era usato per educazione. Una gioventù triste e severa, cosciente della brevità della propria vita, prendeva frettolosamente il suo posto nella truppa in marcia, come quelli dei quali la gente del popolo dice scherzosamente: «sono tornati, prima d'essere stati.» Si vide perfino una strana specie d'arrivisti malinconici, di Julien Sorel dal sangue povero, come Armand Petitjean, che puntava su questa bonaccia per arrivare. Parain, invece, ritornava sul serio. Ha conosciuto e vissuto la tentazione dell'inumano e ritorna lentamente e goffamente verso gli uomini, con ricordi che i giovani non hanno. Si pensi al «ritorno» d'Aragon e all'anchilosi surrealista del suo nuovo stile, .trapassata di lampi improvvisi che ricordano le feste d'un tempo; si pensi al «ritorno» di La Fresnaye che, reduce dal cubismo, fa apparire un senso timido ed esitante sulle sue teste di pietra. Parain è loro fratello. Soltanto, le sue dissipazioni e i suoi pentimenti, le sue collere, le sue disperazioni, tutto è sempre accaduto fra lui e il linguaggio. Consideriamo dunque le *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* come la tappa d'un ritorno all'ordine, meglio, d'una *ridiscesa*. «Si sale sull'altipiano» scrive «per vedere lontano quanto può la vista, sull'altipiano dove soffia il vento... dove la vita è solitaria... Si ridiscende nella valle a livello del mare, dove ci sono i giardini, le case, dove ci sono il maresciallo e il ladro, sotto il cimitero e la chiesa; si ridiscende a sera, con le prime ombre... Tutto sale dalla valle per ritornare alla valle.»² È questo l'itinerario che tenteremo di ripercorrere, passo per passo. Prima l'ascensione, poi la discesa. Parain è un lirico: per una fortunata combinazione,

particolarissima, quest'uomo buono e onesto, dall'intelligenza precisa e imparziale, pensa agli altri più che a se stesso, parla di sé, qualunque cosa dica, senza nemmeno accorgersene. Come tutti, si dirà. Sia pure. Ma, almeno, la sua testimonianza è perfettamente decifrabile: ce ne serviremo per ricostruire la storia di quella grande discesa che, più triste d'una disperazione, segnò, dopo le «années tournantes» (l'espressione è di Daniel-Rops), la seconda metà del dopoguerra.

1. L'intuizione

Nel viaggio di Parain un'intuizione segna la partenza, un'esperienza annuncia il ritorno. Quando si scrive a venticinque anni: «I segni stabiliscono fra gli uomini una comunicazione imperfetta, regolando le relazioni sociali come un manubrio malfermo»,³ e, dodici anni più tardi: «Il problema è uno solo... quello che pone il carattere di nonnecessità del linguaggio. Per suo tramite l'energia umana non sembra trasmettersi integralmente nel corso delle sue trasformazioni... Gli ingranaggi sono lievemente allentati...» (manoscritto del novembre 1922), si offre un bell'esempio di coerenza nelle idee e di tenacia nelle metafore. Questi confronti esprimono infatti un'intuizione fondamentale, che Parain chiama, nel suo *Essai sur la Misere humaine*: «il sentimento vertiginoso di un'inesattezza del linguaggio.» Eccoci informati: Parain non comincia le sue ricerche con l'imparzialità disumana del linguista. Ha il male della parola e vuol guarire. Soffre di sentirsi sfasato in rapporto al linguaggio.

Tanto basta ad avvertirci di non cercare qui uno studio obiettivo del materiale sonoro. Il linguista, di solito, agisce come un uomo sicuro delle proprie idee, e si preoccupa soltanto di sapere se il linguaggio, vecchia istituzione tradizionale, le renda con precisione. Il «parallelismo» dell'elemento logico e dell'elemento grammaticale, verrà dunque studiato come se la logica fosse offerta, da un lato, al cielo intelligibile, e la grammatica, dall'altro, sulla terra; e si cercherà

un equivalente francese per - la parola tedesca *Stimmung*, il che suppone che l'idea corrispondente esista per il francese come per il tedesco e che il problema della sua espressione si ponga da sé. Ma il linguaggio così considerato è anonimo: le parole sono messe in tavola, uccise e cotte, come pesci morti. In breve, il linguista studia il linguaggio quando nessuno lo parla. Parole morte, concetti morti: la parola «Libertà» come la si pesca nei testi, non la parola viva, inebriante, irritante, mortale, che risuona oggi su labbra colleriche o entusiaste. Ma Parain si occupa del linguaggio «come si parla», cioè lo considera un anello dell'azione concreta. Ciò che lo interessa è il linguaggio di quel soldato, di quell'operaio, di quel rivoluzionario. In questo senso, come distinguere la parola dall'idea? L'oratore parla, dice «Giustizia», o «Democrazia», e tutta la sala applaude. Dov'è il «pensiero», dove il «materiale verbale»? Ciò che colpisce l'uditorio è l'insieme, quello che Claudel chiama tanto felicemente il «boccone intelligibile». È proprio questo boccone intelligibile che Parain intende esaminare. «Le parole sono idee» scrive nelle *Recherches*, perché si è posto in una prospettiva già pratica e politica, come fa Heidegger, il quale non vuol distinguere fra il corpo e l'anima, problema di filosofia contemplativa, e tutto sommato scriverebbe che, dal punto di vista dell'azione, unica realtà, l'anima è il corpo, il corpo è l'anima. Contadino, «guerriero diligente» dell'altra guerra, cittadino, Parain si sottrae deliberatamente alle gioie contemplative. Il suo primo saggio, rimasto inedito, mirava a trovare un'«arte di vivere». «La guerra» scriveva «ha dato valore alla vita e ci ha consigliato di non perderne un solo istante.» Da quel momento la morale e la politica, indissolubilmente legate, sono per lui la cosa più importante. «Una teoria della conoscenza» scrisse nel 1934 «è sempre una teoria della riforma dell'intendimento e, in definitiva, un trattato di morale.» E voleva con questo sottolineare che alla pratica occorre dare il primato su tutti gli altri campi. L'uomo è un essere che agisce. La scienza, la metafisica, il linguaggio, trovano un senso e un raggio d'azione nei limiti angusti dell'azione stessa. Si sarebbe tentati di avvicinare Parain a Comte: hanno in comune una serietà concisa e possente, la volontà di non distinguere la morale

dalla politica, un senso profondo della solidarietà umana. Ma Comte è ingegnere, dietro la sua teoria dell'azione s'intravede la macchina utensile, la locomotiva. Parain è contadino; come tutti gli uomini degli anni 20, una gran collera contro il macchinismo l'aveva sconvolto. Dietro la sua morale, la sua critica del linguaggio, si scorgono la vanga e la zappa, il banco da lavoro. Hanno comunque la stessa preoccupazione di meditare innanzi tutto la loro epoca, e con idee che siano «dell'epoca»; diffidano dell'universale e dell'eterno. Parain studia il linguaggio del 1940, non la lingua universale. È il linguaggio dalle parole malate, in cui «pace» significa aggressione, «libertà» vuol dire oppressione, e «socialismo» regime di ineguaglianza sociale. E se ne occupa da medico, non da biologo. Non si cura, cioè, di isolare gli organi e di esaminarli in laboratorio: ma studia l'organismo completo e si propone di guarirlo.

«Non sono io» scrive «che ho inventato la diffidenza verso il linguaggio... ci è stata inoculata da tutta la nostra civiltà.»⁴ Intende con questo datare la sua ricerca, come Hegel datava l'hegelismo. Ma la data è identificata in modo ancor troppo approssimativo. Perché, in fin dei conti, l'autore delle *Recherches* non siete voi - e non sono io: voi siete forse troppo vecchi e io sono un po' troppo giovane. Guardate i pensatori nati da quest'ultima guerra: lodano Parain, approvano il suo tentativo; ma non lo comprendono già più e ne volgono i risultati ai propri fini: Blanchot, ad esempio, per contestare. Per capire bene questo messaggio, dobbiamo pensare che viene da un uomo tra le due guerre; soffre dunque d'un lieve ritardo, non è stato trasmesso all'ora stabilita - esattamente come l'opera di Proust, scritta prima della guerra del 1914, letta dopo: a questo ritardo, a questa dissonanza leggera, dovrà senza dubbio la sua fecondità. Parain è un uomo di 46 anni. È un contadino mandato al fronte negli ultimi anni dell'altra guerra; ecco una spiegazione della sua intuizione originaria.

Il contadino lavora da solo, tra forze naturali che non hanno bisogno di essere nominate per agire. Lui tace. Parain ha notato il proprio «stupore» nel rientrare al villaggio, dopo aver lavorato nel campo, all'udire voci umane. Ha notato anche la

distruzione sociale dell'individuo, che... tende oggi a compiersi mediante la trasformazione del contadino in operaio agricolo... Per un contadino... la terra è un intermediario che collega saldamente il suo pensiero alla sua azione, e gli permette di giudicare e di agire... Per un operaio, per qualsiasi elemento della civiltà industriale, questo legame, quest'opera di mediazione, è il piano, è l'ipotesi scientifica di costruzione che gli fornisce l'idea del suo posto nell'insieme, che gli attribuisce la sua utilità collettiva, il suo valore, e lo rende interiormente a se stesso. Il linguaggio è il gesto dell'intelligenza. Passando... dal campo da coltivare all'accessorio da fabbricare, si passa da un pensiero più concreto, più vicino al suo oggetto, a un pensiero più astratto, più lontano dal suo oggetto.⁵

Parain, come tanti altri, è venuto in città, ma ha trovato, innanzi tutto, non il linguaggio tecnico delle officine e dei cantieri, ma la retorica. Ho conosciuto, all'École Normale, molti di questi figli di contadini che l'eccezionale intelligenza aveva strappati alla terra. Avevano enormi silenzi rurali, donde uscivano a un tratto per dissertare sugli argomenti più astratti, sostenendo, come il Socrate delle Nuvole, di volta in volta il prò e il contro con pari virtuosità e una pedanteria divertita di sé. Quindi, ricadevano nel silenzio. Era chiaro che quella ginnastica intellettuale rimaneva loro estranea, era per loro soltanto un gioco, un lieve rumore alla superficie del loro silenzio. Parain fu uno di questi studenti dell'École Normale. Nel novembre 1922 scriveva (era stato nominato da poco supplente di filosofia): «Ho finalmente terminato gli studi in una Università dove l'arte di persuadere ha sostituito l'arte di vivere e di pensare.» Gli insegnarono allora il linguaggio brillante e senza peso della polemica. Un giovane operaio deve decidere per o contro Marx. Tra Voltaire e Rousseau, Parain non doveva decidere; ma sapeva opporli l'uno all'altro nelle forme, riconciliarli o rinviarli a giudizio. È rimasto un temibile dialettico. Ha l'arte di rispondere presto e duramente, di saltar da una parte, di rompere, di sospendere con una parola la discussione quando lo imbarazza. Ma si sente parlare con una specie di divertimento scandalizzato. Si sente parlare dal

fondo del suo silenzio. Di qui un primo passo indietro in rapporto al linguaggio. Vedrà sempre le parole attraverso uno spessore di mutismo, come i pesci vedono senza dubbio le bagnanti galleggiare a fior d'acqua. «Quando si va d'accordo,» ha detto «si tace.» A casa sua tace. Che dire? Uno ripara una tavola che zoppica, l'altra cuce, la casa è là, intorno a loro. Questa alternativa di battute rapide e di mutismo, è un tratto caratteristico della sua persona. Nel 1922, il suo mutismo lo chiama istinto e lo oppone alla parola, che è «eloquenza» o «polemica». Quando si va d'accordo, si tace. La lampada è sulla tavola, ognuno lavora e sente la presenza muta degli altri. C'è un ordine del silenzio. Parain troverà anche, in seguito, un ordine dell'istinto. Quanto a quei minuscoli crepitii verbali, in superficie, non sono suoi. Gli sono stati dati, o meglio prestati. Vengono dalla città; in campagna, in casa, non servono.

È un contadino che ha fatto la guerra. Altro sfasamento. La lingua unificata che aveva imparato in città, lingua d'universitari e di industriali, appariva, in certo qual modo, come una Ragione impersonale alla quale ogni individuo poteva partecipare. La guerra insegna a Parain che vi sono numerose Ragioni, quella dei tedeschi, quella dei russi, dei nostri, gli insegna che ognuna corrisponde a un sistema obiettivo di segni e che rappresenta, tra loro, una prova di forza. Impara la lezione in seno a un nuovo silenzio, pieno di esplorazioni, di lacerazioni, in seno a una solidarietà muta. Le parole corrono ancora alla superficie di questo silenzio. Gli articoli di Barrès, i comunicati, i discorsi patriottici, per gli uomini che tacciono in fondo alle trincee, diventano davvero parole. « Words! Words!» Hanno perduto le loro radici affettive, non si compiono più nell'azione. Ma una così grande inefficacia le smaschera. Quando la parola è l'anello di una catena: «passamela... passamela... passamela... ecco!» finisce per scomparire, le si obbedisce senza intenderla, senza vederla. Ma quando non regge più, si rivela, si scopre come parola, nel modo in cui, per Bergson, l'indeterminazione nella reazione ritaglia un'immagine del mondo. Questo linguaggio, ancora tutto armato, vivissimo, esce caldo da una bocca umana; questo linguaggio, avulso da ogni applicazione pratica e per

ciò stesso ancor più ossessivo, sarà ormai oggetto degli studi di Parain. Dicevo poco fa che non ha voluto fare sulle parole l'esperimento fossilizzante del linguista, che ha rifiutato di costituirle arbitrariamente in sistema isolato. Ma gli eventi hanno attuato per lui quella che si chiama, in metodologia, una «esperienza passiva». La parola si è isolata da sé, conservando tuttavia un odore umano. Per lui, che è contadino, il linguaggio, poco fa, era la città. Ora, che è soldato, è la retrovia.

Eccolo che torna. Come se tutta la sua vita dovesse essere ritmata da andirivieni. Ritorno in campagna, per le vacanze, del giovane intellettuale; ritorno a Parigi, per la Pace, dello smobilitato. Sempre per mettere il linguaggio alla prova. Tutte le parole sono là, intorno a lui, inservienti sollecite; lui deve solo prenderle. Ma, appena vuole servirsene, lo tradiscono. Se si tratta di descrivere alle donne, ai vecchi, che cos'è stata la guerra, non ha che tendere la mano: potrà prendere le parole: «orrore», «terrore», «noia», ecc. Ma, come quel messaggio d'Aminadab, che cambia senso lungo la strada, le parole non sono capite com'erano state dette. Che cos'è il «terrore» per una donna? E che cos'è la «noia»? Come inserire nel linguaggio un'esperienza che è stata fatta senza il linguaggio? Potrà almeno descriversi? Trovare nomi per nominarsi, per dirsi? Ma gli strumenti di cui si serve, in perfetta buona fede, hanno ripercussioni inattese. Offre a un banchiere di dar lezione ai suoi figli, per guadagnare un po' di quattrini. Il banchiere immediatamente s'informa: chi è Parain? Nel 1920 vuol dire: ha fatto la guerra? E come? Che cosa risponderà Parain? Che era soldato semplice? È la verità. Ma quale verità? Senza dubbio una verità sociale che ha il suo posto in un sistema di schede, di elenchi, di segni. Ma Parain ha anche una laurea: dunque, avrebbe dovuto essere un ufficiale.

Dicendo: soldato semplice, dirò per l'operaio un compagno, per il banchiere un sospetto... forse un ribelle, comunque un problema e non una fiducia immediata.⁶

E aggiunge:

Se dicessi soldato semplice, penserei: negligenza iniziale, onestà di non aver voluto, nonostante i vantaggi, comandare, perché non me ne credevo capace, scrupoli di gioventù, e anche amicizie già formate, abitudini di vita, una fiducia che mi tratteneva là dove sono. Il banchiere non penserà: mancanza di dignità, amor del volgare, mancanza di patriottismo?... Dicendo la verità lo inganno più che se mentissi...

Parain sceglierà dunque di dirsi tenente. Non per mentire, ma proprio per farsi comprendere: «Dicendo ufficiale, dico: uno dei vostri, che potete riconoscere.» Dicendo ufficiale, dunque, intende non-rivoluzionario, verità che non può esprimere contemporaneamente a quest'altra verità: soldato semplice. Tale risulta dunque l'esperienza dello smobilitato, che Parain affiderà in seguito all'*Essai sur la Misère humaine*:

L'immagine di un oggetto... evocata da una parola, è press'a poco identica per due persone, ma a condizione che parlino la stessa lingua, appartengano alla stessa classe sociale, alla stessa generazione, cioè, al limite, entro la norma in cui le differenze fra i due possano essere considerate come praticamente trascurabili.⁷

Di qui deriverà questo precetto morale:

Se non si agisce verso le parole altrui secondo le norme stabilite socialmente dal proprio ambiente e dalla propria epoca, non si sa già più come comprenderle e interpretarle.⁸

E questa prima generalizzazione:

Il segno, preso isolatamente non ha altro rapporto con l'oggetto significato che di designazione... è per così dire fluttuante... non acquista realtà che in un sistema ordinato.⁹

Qual è il sistema dove la parola «soldato semplice» ha un senso? Quello del banchiere o quello del soldato Parain? Ma proprio il soldato Parain cercherebbe invano un linguaggio valevole per lui. È solo. Non ha, per il momento, che un linguaggio: quello che i banchieri, gli industriali, i veterani delle retrovie hanno in comune con gli altri abitanti della città: bisogna scegliere: arrangiarsi con il sistema già costituito, o tacere. Ma chi tace, in città, viene giudicato «selvaggio semi-folle».

Riducetevi al silenzio, anche interiore, e vedrete a che punto certi desideri del corpo ingigantiscono, fino a divenire ossessivi, a che punto si perde la nozione del sociale. A che punto non si sa più come comportarsi, a che punto si smette di comprendere per sentire, a che punto si diventa idioti, nel senso inteso da Dostoevskij. Vi siete separati dall'esperienza collettiva.¹⁰

Si deve dunque mentire? Che cosa significa esattamente mentire? Significa rinunciare a esprimere una verità impossibile e servirsi delle parole, non per farsi conoscere, ma per farsi accettare, per «farsi amare». Parain, il più onesto dei pensatori, l'uomo che si concede il minor numero possibile di parole, ha la massima indulgenza per la menzogna. O meglio, gli sembra che menzogna non esista: sarebbe troppo bello se ognuno potesse mentire. Vorrebbe dire che le parole hanno sensi rigorosi, che si può comporle in modo da esprimere una verità precisa e si preferisce voltare deliberatamente le spalle a questa verità. Mentire sarebbe conoscere il vero e rifiutarlo, come fare il Male e rifiutare il Bene. Ma non si può mentire, nel mondo di Parain, come non si può fare il Male in quello di Claudel. Per ragioni precisamente opposte: per Claudel il Bene è l'Essere. Per Parain l'Essere è impreciso, fluttuante. Non si può rifiutare il Vero, perché il Vero è indeterminato:

La comunicazione è imperfetta, non soltanto perché il pensiero non contiene integralmente l'individuo che esprime, ma anche perché

nessuna parola, nessuna frase, nessun'opera ha un senso necessario che si imponga senza che occorra interpretarlo.¹¹

Di conseguenza, dicendo il falso, forse, se voglio dire il vero, sono certo di dire il falso quando voglio mentire? Come avviene agli alienati. affetti da «psicosi d'influenza», che si lamentano di «essere derubati» del loro pensiero, che cioè se ne deformi in loro il significato originario prima ancora che sia compiuto. Non sono poi così pazzi; in fondo, è l'avventura che vive ognuno di noi: le parole bevono il nostro pensiero prima che abbiamo avuto il tempo di riconoscerlo; avevamo una vaga intenzione, la precisiamo con le parole, ed ecco che stiamo dicendo qualcosa di affatto diverso da ciò che volevamo dire. I bugiardi non esistono. Esistono gli oppressi, che s'arrangiano come possono con il linguaggio. Parain non ha mai dimenticato la storia del banchiere, né altre simili. Se ne ricorda ancora quando parla, a vent'anni di distanza, delle bugie di sua figlia:

Quando mia figlia mi dice d'aver fatto i compiti mentre non li ha fatti non ha... l'intenzione di indurmi in errore, ma vuole significarmi che avrebbe potuto farli, che aveva voglia di farli, che avrebbe dovuto farli, e che tutto ciò non ha importanza; dunque, più per liberarsi di uno scocciatore che per dire il falso.¹²

Questi sono senza dubbio i pensieri che ruminava lo smobilitato povero in canna, bugiardo a mezzo, silenzioso a mezzo, un po' Myskin e un po' Julien Sorel, uscendo dalla casa del suo banchiere. Contemporaneamente, il linguaggio, prodotto delle città, delle retrovie, saliva al livello privilegiato dei ricchi. Lo si prestava a Parain, ma quel linguaggio apparteneva ad altri, ai banchieri, ai generali, ai prelati, a tutti quelli che lo usano con disinvoltura, con arte indolente e raffinata, sicuri di essere intesi dai loro pari e d'imporre le loro parole ai subalterni. Lui aveva il diritto di servirsene, ma soltanto nel senso e nei limiti prescritti dalle potenze. Con le parole, i banchieri, gli industriali si insinuavano in lui e gli

rubavano i pensieri più intimi, li piegavano a loro profitto. Il linguaggio diveniva il più subdolo strumento d'oppressione. Peggio ancora: diventava il mediatore-tipo e lo strumento essenziale della classe improduttiva e parassitaria dei mediatori. Una scoperta niente affatto casuale: in guerra, come tra i campi, Parain aveva incontrato il mondo del lavoro, perché la guerra è un duro lavoro industriale e agricolo. Era ritornato alla pace come il contadino torna al villaggio, come il minatore, dopo la sua dura giornata, torna sulla superficie della terra; ritrovava il mondo della cerimonia e della buona educazione, il mondo dei mediatori, dove l'uomo non ha più a che fare con la terra, il minerale, il cannone, ma con l'uomo. Il linguaggio diventava mediatore tra l'uomo e il suo desiderio, tra l'uomo e il suo lavoro, come esistono i mediatori tra il produttore e il consumatore. Tra l'uomo e se stesso: se nomino ciò che sono, mi lascio definire in un certo ordine sociale e ne divento complice. D'altra parte, non posso tacere. Che fare, allora?

In quegli anni, pressappoco, la nostra epoca si impegnava in un'avventura dalla quale non è ancora uscita. E le cose progredivano più svelte che le parole. Il linguaggio ha la sua inerzia. Come la fiducia. Si sa che, nei periodi di inflazione, i prezzi restano stabili per qualche tempo, mentre la moneta scende: con le parole accade la stessa cosa. Da qui un nuovo sfasamento di cui tutti dovevano soffrire, i banchieri come gli ex combattenti. Invano le parole inseguivano i loro oggetti: erano troppo in ritardo. Che dire della «Pace», per esempio? I giapponesi avanzavano, con cannoni e carri armati, nel cuore della Cina; pure erano in pace con i cinesi, dato che la guerra non era stata dichiarata. Giapponesi e russi si battevano alla frontiera mancese e tuttavia la pace era mantenuta, poiché l'ambasciatore nipponico risiedeva a Mosca e quello sovietico a Tokio. Due paesi sono in guerra; il terzo non interviene nelle operazioni. Dovrò dire che è in pace? Sì, se resta neutrale. Ma che cos'è la neutralità? Se quel terzo paese rifornisce uno degli avversari, è forse neutrale? Se soffre del blocco, è forse neutrale? La neutralità armata è sempre neutralità? E la pre-belligeranza? E l'intervento? E se rinunciamo a definire la guerra come conflitto armato, diremo

che il periodo Fra-le-due-guerre era guerra o pace? Dipende dai gusti personali: blocco, rivalità industriali, lotta di classe, non ce n'è già abbastanza perché si parli di guerra? Tuttavia, non posso, oggi, rimpiangere legittimamente la pace del '39? C'è chi dice che dal 1914 la guerra non è più cessata: e lo dimostrano. Ma altri dimostreranno a loro volta che la guerra risale al settembre del '39. Una pace fra due guerre? Una sola guerra? Chi sa, forse una sola pace? Chi lo stabilirà? E penso alle incertezze della biologia, le cui parole erano fatte per indicare specie a parte e a un tratto scopre la continuità delle forme viventi. Dobbiamo lasciar le parole marcire sulla pianta? «La nostra epoca» scrive Camus, commentando Parain, «avrebbe bisogno di un dizionario.» Ma Parain risponderebbe che un dizionario presuppone che si stabilisca una certa discontinuità e una certa stabilità di significati; è dunque impossibile costituirne uno, oggi.

In un'epoca come la nostra, di profonde trasformazioni sociali, quando i valori sociali scompaiono senza che altri li abbiano ancora sostituiti, e per analogia in ogni epoca, dato che ogni istante è in corso di trasformazione secondo un ritmo più o meno accelerato, nessuno può sapere che cosa significhino esattamente le parole altrui, e neanche le proprie.¹³

È in questo momento, quando tutto è perduto, che Parain crede di trovare un'ancora di salvezza. Vi sono uomini che hanno rinunciato a conoscere il mondo e che vogliono solo cambiarlo. Marx scrive:

Il problema di sapere se il pensiero umano possa giungere a una verità obiettiva non è un problema teorico, ma un problema pratico. Nella pratica l'uomo deve provare la verità, vale a dire la realtà, l'obiettività del suo pensiero... I filosofi, finora, si sono limitati a interpretare il mondo in maniere differenti. Ora si tratta di trasformarlo.¹⁴

È quanto voleva Parain, che scrisse, reduce dalla guerra:

Non potendo comunicare l'esatto, perché non ho tempo - e, se lo avessi, dove trovare l'ingegno per compiere una descrizione cronologica di me? -, non potendo mettere in faccia a qualcuno la mia persona tutta intera, con tutto quanto la determina, in quell'istante, di passato attuale e di intenzioni...; essendo una creatura particolare, cioè diversa da chiunque altro, e incapace, per natura, di definire in me quel che sarebbe comunicabile con precisione, ossia ciò che in me è identico a qualche cosa in ogni altro, scelgo di esprimermi recitando una parte. Rinuncio a farmi conoscere, cerco di farmi amare.¹⁵

L'uomo che rinuncia così a servirsi della parola come di uno strumento di conoscenza finisce quasi per accettare, per disperazione, una teoria antirazionalista del linguaggio, che esisteva già, ma piuttosto come pratica, che come teoria:

Lenin non credeva a un valore universale della ragione e del linguaggio, non credeva a una comunicazione esatta mediante il linguaggio. La vita, secondo lui, trascorre sotto e oltre il linguaggio: le parole d'ordine, per lui, sono forme che l'attività colma, che la personalità, se non individuale almeno collettiva, anima.¹⁶

Con Lenin la parola diventa parola d'ordine. Sarebbe vano sperare che abbia un significato prestabilito: ha solo il senso che le si vuol dare; il suo valore è strettamente storico e pratico. È la parola del capo, della classe dominante. È vera se si verifica, vale a dire se le si obbedisce, se ha conseguenze. Questa concezione attivistica del linguaggio rappresenterà per Parain la grande tentazione. Quando ci si accanisce contro una porta chiusa, viene il momento che si ha voglia di forzarla o di sfondarla. L'adesione di Parain alla dottrina attivistica appare dunque quale manifestazione di collera, oltre che di rassegnazione. La parola, per lui, rimane una mediazione, ma la

sua funzione si precisa; la parola si inserisce fra il desiderio e la sua soddisfazione.

Ciò che guida l'uomo in ogni momento, che lo chiama a raccolta e lo comanda è quanto egli si dice di se stesso, dei suoi bisogni, dei suoi desideri, dei suoi mezzi. Sono le sue parole d'ordine.¹⁷

È come riconoscere il primato del desiderio e dell'affettività. Il linguaggio è strumento di realizzazione. La ragione, contemporaneamente, è ricondotta a un livello più modesto.

La ragione non è altro che l'intelligenza, la quale a sua volta non è altro che il potere di costruire un sistema di segni che va dimostrato, vale a dire il potere di formulare un'ipotesi... La ragione... è il tentativo che l'uomo persegue... di offrire ai suoi desideri un mezzo esatto, efficace, di soddisfazione... La sua parte di ancella è ben precisa... I desideri hanno bisogno di controllarla spesso, come si richiama all'ordine un operaio che se ne sta con le mani in mano.¹⁸

A questo punto lo scandalo del linguaggio s'illumina: se si vuol costringere Parain ad adottare il linguaggio del banchiere, è perché il banchiere comanda. Uno smobilitato povero in canna, non può, né esercitarsi a capire una lingua che non è fatta per lui - cosa che lo porterebbe alla servitù - né inventarsi un sistema di segni valido soltanto per lui - cosa che lo porterebbe direttamente alla follia. Bisogna che trovi una comunità di oppressi avida di prendere il potere e d'imporre la sua lingua: una lingua forgiata nella solidarietà silenziosa del lavoro e della sofferenza. Parain può dire ora, modificando leggermente la frase di Marx: «Noi non vogliamo capire le parole, vogliamo cambiarle.» Ma se si decide di reinventare un linguaggio, si dovrà sceglierlo rigoroso e preciso; si dovrà eliminare il guasto al manubrio, agli ingranaggi. Perché si obbedisca all'ordine, bisogna che questo sia compreso fin nei più minuti particolari. E, inversamente, comprendere è agire. Bisogna stringere i tempi, girare a fondo le viti. Poiché non si può tacere, per accedere direttamente e

immediatamente all'essere, bisogna almeno verificare con rigore gli intermediari. Parain confessa che la sua giovinezza fu sballottata fra due sogni:

I simboli ci inducono a credere che, sopprimendo tutte le trasmissioni, si eliminerebbero gli strappi, e ci inducono anche a credere, in senso contrario, che, perfezionando tutto il meccanismo, gli ingranaggi funzionerebbero senza perdere un colpo, e gli incidenti diverrebbero impossibili.¹⁹

Essendosi rivelato irrealizzabile il primo sogno, quello dell'«idiota», del militare in licenza che vagabonda per le vie popolose, del congedato «selvaggio e semifolle», Parain si gettò a corpo morto nell'altro sogno, in quello di una comunità di lavoro autoritaria dove il linguaggio è espressamente ridotto alla sua funzione subalterna d'intermediario fra il desiderio e l'azione, fra i capi e i loro uomini, dove tutti capiscono perché tutti obbediscono, dove la soppressione delle barriere sociali implica l'allentamento degli ingranaggi.

Così dunque, dopo aver provato un ordine sociale già rigoroso, la guerra, ma che mi pareva tuttavia ammettesse ancora molte eccezioni e privilegi, perché la sua mistica era troppo fragile per piegarci interamente, sono arrivato a concepire e a desiderare un ordine sociale ancora più rigoroso, il più rigoroso possibile.²⁰

Siamo al limite estremo del viaggio di Parain: poiché non si è spinto oltre; il resto è ritorno. Fin qui si è limitato a sviluppare le conseguenze della sua intuizione originaria. Lo vediamo aderire, in definitiva, a un autoritarismo pragmatista e relativista, in cui le parole d'amore e di speranza riceverebbero significati distinti e controllati come quelli dei simboli matematici. Più tardi, Parain riconoscerà in questa spinta rivoluzionaria uno sforzo insidioso di distruggere il linguaggio:

Se il linguaggio deriva il suo senso soltanto dalle operazioni che designa, e se queste costituiscono l'oggetto del nostro pensiero, e non le essenze e le loro denominazioni, deve, in fin dei conti, apparire inutile e perfino pericoloso: inutile, perché si ammette che i nostri pensieri obbediscano tutti allo stesso schema d'azione, che ci dà un ordine di per sé, senza che il linguaggio vi abbia una parte decisiva, e perché i pensieri si sviluppino spontaneamente in direzioni parallele, dunque armoniose; pericoloso perché serve solo, in questo caso, a fornire pretesti alla negligenza e alla cattiva volontà degli inferiori, che discutono invece di obbedire.²¹

Così Parain, per avere abbandonato la ricerca di quello che chiamerei l'infra-silenzio, un silenzio che dovrebbe coincidere con un indefinito «stato di natura» ed essere prima del linguaggio, non ha però rinunciato al progetto di tacere. Il silenzio che ha ora raggiunto si estende su tutto il campo del linguaggio, si identifica con il linguaggio stesso, ronzia di mormorii, di ordini, di richiami. Si ottiene, questa volta, non con la distruzione impossibile delle parole, ma con la loro svalutazione radicale. Parain dirà più tardi, giudicando da sé il proprio tentativo:

Il bolscevismo era allora un atteggiamento del tutto antirazionalista, che finiva di compiere la distruzione ideologica dell'individuo con una distruzione, spinta fino all'eroismo, della parola che non si votava a un sacrificio totale.

Non era il solo a dibattersi in simili disperati tentativi. In quei magnifici primi anni del dopoguerra, molti altri giovani s'erano rivoltati contro la condizione umana, e in particolare contro il linguaggio che la esprime. L'ossessione della conoscenza intuitiva, cioè senza intermediari, la quale fu, come abbiamo visto, il primo motore di Parain, animò innanzi tutto il surrealismo, come pure la fiducia profonda del discorso, che Paulhan chiama terrorismo. Ma, dato che bisogna poi parlare, e poiché la parola si insinua, comunque, fra l'intuizione e il suo soggetto, i nostri terroristi

vennero ricacciati, come lo stesso Parain, fuori dal silenzio, tanto che si può seguire, per tutta la durata del dopoguerra, il tentativo di distruggere le parole con le parole, la pittura con la pittura, l'arte con l'arte. Non c'è dubbio che la distruzione surrealista debba essere oggetto di un'analisi esistenziale. Bisognerebbe sapere infatti che cosa vuol dire distruggere. Ma è certo che essa si è limitata, come nel caso di Parain, al Verbo. Lo dimostra abbastanza bene la famosa definizione di Max Ernst (secondo Lautréamont) : «Il surrealismo è l'incontro, su una tavola anatomica, d'una macchina da cucire con un ombrello.» Si cerchi infatti di produrre un simile incontro. Non risulta affatto stimolante per lo spirito: ombrello, macchina da cucire, tavola anatomica, sono oggetti tristi e neutri, utensili della miseria umana, che non fanno certo a pugni fra di loro e costituiscono un mucchietto ragionevole e rassegnato, che sanno di ospedale e di lavoro di salariato. Sono le parole che non stanno insieme, non le cose, le parole con la loro sonorità, i loro prolungamenti. Di qui la scrittura automatica e i suoi succedanei, sforzi di parlatori per stabilire tra i vocaboli corti circuiti distruttori. «La poesia,» dirà Fargue «sono parole che si bruciano.» Ma se a lui basta che friggano, il surrealista vuole che cadano in cenere. E Bataille definirà la poesia «un olocausto delle parole», come Parain definiva il bolscevismo «una distruzione della parola». Ultimo venuto, Blanchot ci rivela il segreto di questo tentativo quando spiega che lo scrittore deve parlare per non dir nulla. Se le parole si annientano reciprocamente, se crollano polverizzate, non sorgerà forse, dietro le parole, una realtà finalmente silenziosa? L'esitazione che appare qui è significativa: è proprio quella di Parain: questa realtà improvvisamente apparsa ci attendeva dietro le parole, innominata, oppure è una nostra creazione? Se dico, con Bataille, «cavallo di burro», distruggo la parola «cavallo» e la parola «burro», ma qualcosa rimane: il cavallo di burro. Che cos'è? Un nulla, i capisce, ma un nulla che ho creato o che ho svelato? Fra queste due ipotesi contraddittorie il surrealista non sceglie, e, forse, dal suo punto di vista, la scelta è senza importanza: che ci sia un rovescio delle carte o che io crei questo rovescio, io sono comunque un assoluto, e

l'incendio delle parole è un evento assoluto. Donde il flirt con il bolscevismo dei surrealisti, che lo consideravano come lo sforzo dell'uomo per forgiare in modo assoluto il proprio destino. A questo punto raggiungono il Parain del 1925, che scrive infatti: «...la parola deve essere sostituita da un modo d'azione più diretto e più efficace, da un modo d'azione immediato, che si produca senza mediazione e non tralasci nulla dell'inquietudine da cui proviene.» Anche lui, infatti, come loro, è spinto dal possente orgoglio metafisico che fu l'anima del dopoguerra. Siamo arrivati, seguendolo, al limite della condizione umana, a quel punto di tensione in cui l'uomo tende a vedersi come se fosse un testimone disumano di se stesso. La generazione successiva registrò, a partire dal 1930, il fallimento di questo tentativo. Ma alcuni superstiti, Leiris, Aragon, prepareranno da sé il bilancio, ognuno a suo modo. Parain è di questi. Seguiamolo ora sulle vie del ritorno.

2. L'esperienza

Quando Parain apprese che «gli ordinamenti sociali più definiti insegnavano la storia, la filosofia, la letteratura», dovette provare un po' lo stupore che colpì i Pitagorici dinanzi all'incommensurabilità dei lati del triangolo rettangolo. Se una società indulge alla filosofia, è perché gli ingranaggi «sono allentati», e c'è posto per il sogno individuale, per la fantasia di ognuno, per l'interrogativo e per l'incomprensione. Non esiste, dunque, in definitiva, un ordine sociale perfettamente definito. La filosofia e la letteratura, per Parain sono infatti sogni assurdi d'un linguaggio imperfetto. Tuttavia considero ben poco una simile esperienza puramente esteriore. Perché, tutto sommato, si può decidere di perfezionare anche l'ordine sociale più imperfetto. Non sarà mai definito, oppure non lo è ancora? I fatti non parlano di sé, sta a ognuno di noi decidere. La decisione di Parain mi sembra dettata piuttosto da un'esperienza più profonda e interiore, una prova di sé, per mezzo suo, la quale somiglia, per molti versi, a quella che Rauh chiamava

«l'esperienza morale». Questo contadino s'era incamminato sulla via dell'orgoglio, e nelle vie della città e del proletariato, a causa di un malinteso.

Sarebbe facile indicare le contraddizioni che oppongono al suo individualismo fondamentale le discipline comunitarie alle quali ha aderito. E, senza dubbio, Parain le ha sentite fin dall'inizio. Ma si tratta di conflitti che possono risolversi, a condizione che la molla originaria dell'individualismo sia la volontà di potenza. È sempre facile obbedire, se si sogna di comandare. Parain non vuole né comandare né obbedire. Il suo individualismo è semplicemente nietzschiano: né l'appetito di un capitano d'industria né l'avidità dell'oppresso di città, perseguitato dal miraggio serico e raggelato dei grandi magazzini, ma, del tutto semplicemente, la protesta cocciuta, umile, del piccolo proprietario terriero che vuol restare padrone in casa sua. Più che il suo individualismo, è la natura di questo individualismo che contribuisce a separare Parain dai suoi amici rivoluzionari. È sugli altipiani che s'incendia il linguaggio, che si appicca il fuoco ai grandi edifici dell'ordine capitalista. Parain è un uomo delle valli. Tutti i distruttori che ha seguito per un istante sono posseduti, in un modo o nell'altro, da un orgoglio demiurgico. Nietzschiani in quanto credono tutti alla plasticità della natura umana. Se bruciano l'uomo del passato è per affrettare l'avvento di un uomo nuovo. L'uomo surrealista, l'uomo gidiano, l'uomo marxista, ci aspettano tutti all'orizzonte. Bisogna solo svelarli e, nello stesso tempo, foggiarli; in un certo senso l'avvenire è vuoto, nessuno può prevederlo; in un altro senso l'avvenire esiste più del presente; l'ebbrezza di tutti questi distruttori è di costruire un mondo che ignorano e che non riconosceranno quando lo avranno edificato; gioia del rischio, gioia di non sapere che cosa si fa, gioia amara di dirsi che si condurranno gli uomini sulla soglia della Terra Promessa pur restando, sulla soglia, a guardarli mentre se ne vanno. Simili sentimenti sono del tutto estranei a Parain, che non ha occhi per l'avvenire, non ci crede. Se ne parla, è per raffigurare un mondo in disfacimento, un uomo che si perde. Per dir tutto, la sua teoria del linguaggio dovrebbe condurlo, lo ha condotto per un attimo, all'idea

della plasticità umana: cambiate le parole e cambierete l'uomo. Ma, in realtà, nulla è più lontano dal suo più intimo pensiero. L'immagine più profonda nella sua memoria è quella dell'ordine naturale. Ritorno delle stagioni e degli uccelli, crescita delle piante e dei bambini, ordine fisso delle stelle, dei pianeti. È questo l'ordine che segretamente opponeva all'ordinamento fittizio del discorso. A quest'ordine le bestie sono sottomesse; e anche l'uomo, bestia che parla. Si è visto che, per Parain, la parola si inserisce fra il desiderio e l'atto. Bisognerebbe concluderne che la parola forgia il desiderio. Chiamare «amore» queste inquietudini, questi torpori, queste collere improvvise, significa imbrigliarle con la forza, imporre loro, dal di fuori, un destino. Ma Parain s'accorge a un tratto di indietreggiare di fronte alla conseguenza ultima. Se l'uomo fosse come il linguaggio lo fa, non ci sarebbero problemi. Parain sostiene l'esistenza di uno sfasamento fra quel che sono e quel che mi denomino: l'uomo è qualcosa che sta al di fuori del discorso. C'è un ordine umano prestabilito, l'ordine silenzioso e umile dei bisogni. Si legga piuttosto quel che dice delle madri, nell'*Essai sur la Misere humaine*:

Non c'è donna, nemmeno quelle che non lo confessano subito, non c'è donna che non voglia avere dei figli... il calcolo è fatto alla rovescia. Saranno infelici, costeranno un mucchio di quattrini, forse morranno... il rischio è totale. Tuttavia... la loro energia se ne va altrove, perché l'esperienza sociale, la verità storica, sono ragionamenti, non sono la loro esperienza, la loro verità... Quando riflettono, hanno di che riflettere e, sotto le riflessioni, la loro esistenza è lo stesso impegnata, la loro fiducia rimane; sono creatrici nel corpo, nei muscoli, nelle ghiandole, non si sottraggono alla lotta per le parole, che sono vili... Ciò che si è detto dei bambini, lo si può dire di tutto, dell'amore, dell'onestà, del lavoro manuale, del sonno, del pagamento in contanti, di tutto quanto la civiltà ha abbandonato e aspira a ritrovare... Si può così mettere a paragone quel che il linguaggio separa e la vita riunisce, quel che il cervello dichiara impossibile e la carne mantiene. Ne deriva che la funzione del lin-

guaggio è di registrare le difficoltà via via che appaiono... mentre l'opera dell'uomo nel suo corpo, e il suo appetito di vivere, hanno il compito di negarle anticipatamente, per non perdere mai il coraggio di affrontarle. Tale è il segreto degli uomini semplici, di quelli che, oltre la civiltà, hanno conservato la loro semplicità: nell'ostinazione del corpo ad amare e generare, a trasmettere il suo impulso e la sua gioia...²²

Il corpo ha dunque un suo ordine. Ma è chiaro che non è un ordine puramente biologico. Si è formato senza parole, contro le parole; pure, non può essere cieco. Parain lo sa benissimo, spiega appunto che quando si dice «ho fame» non si dice niente di più e nient'altro di ciò che volevamo dire. Perché la donna, di là dalle impressioni vaghe, senza nominare il suo desiderio, possa conoscerlo e perseguirne la soddisfazione con sicurezza assoluta, ci vuole ben altro che il decreto delle sue secrezioni uterine: ci vuole un disegno, un piano. Un disegno che lei stessa è e che tuttavia non è né il suo linguaggio né la sua riflessione, né tanto meno il suo corpo, ma una specie di intenzione, o, insomma, di entelechia; in questo disegno, identifico qualcosa di simile alla Grazia, nel senso più religioso del termine. E come il corso armonioso degli astri o la successione ordinata delle stagioni scoprivano i disegni della divinità allo stoico contadino laziale, così, sembra, l'incontro in noi di un simile atto prestabilito rivela a Parain, per la prima volta, il fatto religioso.

Come siamo lontani dalle esperienze radicali del dopoguerra! Perché, tutto sommato, ciò che Parain non dice è che l'ordine del corpo implica naturalmente un prolungamento sociale, e la società che vi corrisponde è quella che si dice propriamente «conservatrice». Non si tratta più di cambiare l'uomo, ma di prendere le misure necessarie a conservare l'equilibrio delle sue esigenze. L'uomo nuovo non esiste, perché c'è un uomo naturale. A Parain non piacerà certo che io lo paragoni a Rousseau; ma, in fin dei conti, il contadino che, nella sua «frusta onestà», si offre alle lusinghe del linguaggio, non è

forse il buon selvaggio, l'uomo della Natura? Sotto questo pessimismo radicale c'è l'ottimismo della semplicità.

Ma è subito chiaro che cosa contrappone Parain a Rousseau. Per lui, che era protestante, il ritorno allo stato di natura è un'impresa impossibile, ma l'individuo può almeno realizzare press'a poco da solo il suo equilibrio. Parain non è così sicuro di sé, e poi ha ricevuto un'impronta cattolica; non ha l'orgoglio ginevrino. Ciò che scrive, credendo di definire l'uomo, descrive solo lui:

L'uomo è un animale che ha bisogno di certezza... tutta la storia dell'uomo è la storia del suo sforzo di stabilire, di istituire su di sé un sistema mediatore di coordinate, di consegnarsi nelle mani di potenze mediatrici..." L'uomo non può fare a meno di potenze mediatrici, come la terra non può fare a meno di sole: occorre a ognuno un compito, una patria, dei figli, una speranza.²⁴

Parain è dunque ben lontano dal grande spoglio cui l'avevano invitato i suoi compagni del 1925. Surrealisti, gidiani, comunisti, lo circondavano allora e gli mormoravano: «Molla tutto!» Lasciare tutto, abbandonarsi, abbandonare gli ordini, le coordinate, trovarsi finalmente solo e nudo, straniero a se stesso, come Filottete quando diede via il suo arco, come Dmitrij Karamazov in prigione, come l'intossicato che si droga per distrarsi, come il giovanotto che abbandona la sua classe, la sua famiglia, la sua casa, per consegnarsi solo e nudo nelle mani del Partito. Chi avrà dato tutto, sarà ricolmo, ecco che cosa gli mormorano queste sirene. Ma questo è un mito, e Parain non molla, resiste, si lega all'albero. Tutti conoscono questa resistenza profonda, che si rivela a un tratto quando si sta per perdersi. Tutti conoscono anche il rimorso stupito, la curiosità insoddisfatta, la collera ostinata, che prendono quelli che non si sono perduti. Parain non si è perduto. Non ha voluto vivere senza limiti. I campi hanno i loro limiti, e i limiti delle pietre miliari sono disposti lungo le strade nazionali e provinciali. Perché doveva perdersi? E poi, che cosa chiedeva? Pochi iugeri di terra, una moglie onesta, dei figli, la modesta libertà dell'artigiano al lavoro, del

contadino nei campi, la felicità, insomma; c'è proprio bisogno di perdersi per ottenere tutto ciò? Non aveva mai voluto lanciarsi davvero in una grande impresa. E chi potrà rimproverarglielo? Sperava soltanto che un'organizzazione più giusta e quasi paterna gli assegnasse il suo posto sulla terra e, definendolo con rigorose coordinate, lo sbarazzasse di quel bisogno di sicurezza, di quella «inquietudine che minacciava di soffocarlo».²⁵

All'uomo occorre un dio personale. Quando non dorme o ha perso ogni speranza, insieme con la fiducia nella propria forza, quando è vinto, bisogna pure che si rivolga a qualcuno più forte di lui, per essere protetto, bisogna pure che si procuri una sicurezza qualsiasi.²⁶

Così l'inquietudine è iniziale, in lui come in tutti. L'inquietudine, l'angoscia, sono tutt'uno. E poi si è dovuto scegliere. Alcuni hanno scelto proprio quest'angoscia; ma Parain ha scelto la sicurezza. A torto? A ragione? Chi potrebbe mai giudicarlo? E, del resto, scegliere l'angoscia non è molto spesso un modo di scegliere la sicurezza? Noi possiamo solo constatare; quale si è scelto, tale è. Umile e sicuro di sé, aggrappato ad alcune verità tristi e semplici, squadrandolo gli altipiani con modestia insolente e, forse, con segreto scontento.

Ed ecco che a un tratto ritorna il regno delle potenze mediatrici. E quindi del linguaggio, primo dei mediatori. Certo, la terra sarebbe meglio. «Per un contadino, la terra è mediatrice... e gli serve di norma obiettiva, e insieme comune.»²⁷ Ma ci sono contadini senza terra, come re senza regno. E Parain è uno di loro, un uomo senza radici. Conserverà in un angolo del suo spirito, come un rimpianto, il mito totalitario di un accordo che unisca le potenze terrestri umane, come le radici dell'albero affondano nella terra che le nutre; conserverà, sotto i suoi modi di censore brontolone, il naturalismo timido e vergognoso del contadino danubiano, altro albero senza radici. Ma quando finalmente dovrà definirsi e fissarsi, non si rivolgerà alla terra, ma alla lingua. Bisogna essere, e, per Parain, come per tutta la filosofia post-kantiana, essere è sinonimo di stabilità e di obiettività. Il pianeta è perché le sue rivoluzioni sono

regolari, l'albero è perché cresce secondo le leggi fisse e senza mutar posto. Ma, dall'interno, l'uomo cola come un formaggio; non è. Sarà, solo in quanto riuscirà a conoscersi. E «conoscersi», in questo caso, non significa scoprire la verità radicata in fondo al cuore di ognuno: non c'è cuore, non c'è verità, non c'è altro che una monotona emorragia. Conoscersi significa operare deliberatamente un transfert d'essere: io mi impongo dei limiti, stabilisco un sistema di riferimenti, dopo di che dichiaro subito di essere questi limiti o questi riferimenti. Sono soldato semplice. Sono francese, sono supplente e laureato. Questo significa che scelgo di definirmi alla maniera dei sociologi: per inquadramenti. Così, dirà Halbwachs, l'uomo che viene introdotto in questo salotto è un ginecologo, interno d'ospedale a Parigi, maggiore medico durante la guerra del '14. Togliete il medico, togliete il maggiore, resta solo un po' d'acqua sporca che scorre via turbinando in uno scarico. È il linguaggio, dunque, che fa il medico, il magistrato: «Gli si chiede d'esprimere quanto l'uomo ha di più intimamente impersonale, di più intimamente simile agli altri.»²⁸ Si trascura l'aspetto volontario del linguaggio, vale a dire la sua trascendenza.

Allora si può cogliere il movimento dialettico che ha riportato Parain al suo punto di partenza. Era convinto, innanzi tutto, come ogni altro, di essere, nella sua più profonda intimità, una realtà data, un'essenza individuale, e chiedeva al linguaggio di formulare questa essenza. Ma si è accorto di non potersi fondere nelle forme sociali della parola. Non si riconosceva nello specchio delle parole. A questo punto un duplice movimento gli ha rivelato una duplice fluidità: se si poneva in mezzo alle parole, in mezzo alla città, le vedeva fondere e scorrere via, perdere il loro senso passando da un gruppo all'altro, divenire sempre più astratte, e opponeva loro il mito di un ordinamento naturale delle necessità umane (amore, lavoro, maternità, ecc.). E se quelle non riuscivano più a esprimere queste, era proprio perché quanto muta non può dar conto di quanto rimane, perché i vocaboli foggianti non possono applicarsi alla natura, perché la città non può parlare dei campi. Il linguaggio gli apparve allora come una potenza distruttrice, che separava l'uomo

da se stesso. Ma se, disertate le parole, voleva ritrovare il suo silenzio, l'ordine fisso dei desideri che credeva di ritrovare si dissolveva all'istante, rivelando una fluidità senza memoria, senza consistenza, immagine mobile e disordinata del nulla. Viste dall'interno di questa fluidità, invece, le parole apparivano fisse come stelle; quando si è immersi in quel piccolo marasma che si chiama amore, quando ci si sente battuti da emozioni incerte, come è bella la parola amore, con le cerimonie che comporta, tenerezza, desiderio, gelosia, quanto si vorrebbe essere quel che si dice. Parain ha tentato allora di tener d'occhio quel duplice fluire; fu il suo periodo espressionista e rivoluzionario; il linguaggio non è, occorre farlo; l'individuo non è, bisogna nominarlo. Solo che, davanti a simili turbini senza fine né termine di riferimento, gli è mancato il coraggio, gli è girata la testa, s'è fermato. E poi, quella fluidità universale rendeva contraddittoria ogni soluzione: perché l'individuo trovi in sé abbastanza forza e coerenza da ricreare il linguaggio, bisogna che sia stabile, deciso; insomma, bisogna che sia nominato. Così, l'espressionismo è un circolo vizioso. «L'azione (non è) la misura del nostro linguaggio... Non presuppone, anzi, un ordine che la provochi, una parola, dunque? Può il suo movimento venire dalla parola stessa?»²⁹ Ed ecco Parain che si incammina, ancora una volta, da una riva all'altra: nel *l'Essai sur la Misère humaine*, denuncia il movimento del linguaggio, in nome dei bisogni; in *Retour à la France*, la parola è invece fissa e reintegrata nella sua funzione d'intercessore; siamo noi che si fluisce senza misura. Ma già appare la soluzione: un tentativo di sintesi modesta e positiva e nello stesso tempo il ricorso a Dio. Questa soluzione, che le *Recherches* preciseranno, credo si possa riassumere in quattro punti:

1. Dovendo riordinare una quantità di esperienze, Parain ne sceglie deliberatamente una e decide di farne la sua esperienza originale. Costruisce così la sua storia, che definirà nei termini seguenti: «L'uomo non può fare a meno del linguaggio, così come non può dirigerlo.»

2. Trasformerà poi in moneta la sua stessa storia, mediante la sua teoria dell'obiettività. È l'atto di nominare che definisce e fissa in «cose» la fluidità universale delle sensazioni:

L'insetto si muove nel suo universo d'azioni e di reazioni senza rappresentarsi il mondo esterno come un oggetto indipendente da questo universo, che rimane dunque omogeneo. Non vivremo forse nell'ignoranza, se non avessimo il linguaggio?... Noto la precisione con la quale l'oggetto si stacca da me appena lo abbia nominato. A partire da questo istante, non posso più rifiutargli d'essere un oggetto. I filosofi hanno giustamente osservato che ogni percezione è costituita da un giudizio. Ma hanno posto sufficientemente in rilievo che è la denominazione il primo giudizio, e che è anche il momento decisivo della percezione?³⁰

Le parole sono idee. Ciò significa che l'uomo non crea le idee: le raccoglie. Da molto tempo ci viene ripetuto che l'uomo non è Dio e non può creare nulla nell'universo. L'uomo compone, riordina. Ma il carbone, il petrolio, il marmo ci sono già, gli restavano almeno i suoi pensieri, che gli si concedeva di produrre mediante una specie di emanazione. Parain glieli toglie: dice che sono nelle parole. A un tratto, eccomi «situato nel linguaggio».³¹ E quindi le parole diventano cose. Parain ammette certamente che il linguaggio non è «né soggetto né oggetto quando mi ascolto... distinto tuttavia dagli altri esseri, distinto anche da me». Ma bisogna riconoscere, malgrado questa prudenza, che il linguaggio, fondamento dell'obiettività, è anch'esso obiettivo: «Soggetto quando parlo, oggetto quando mi ascolto.» Ma non parlo mai senza ascoltarmi, come prova l'esempio dei sordomuti, che son muti perché sono sordi. E come farebbe Parain ad accettare che le parole siano davvero «soggetto»? Come potrebbero conferire l'oggettività se già non l'avessero? Se la parola sembra soggetto, quando parlo, è che
10 fluisco nella parola; in questo senso, il martello o il cucchiaino sono soggetti anche quando me ne servo, e non si distinguono dalla mia azione. Oggetti, un istante dopo, quando li ho posati sulla

tavola e li guardo. Così, per aver rifiutato il cosismo della percezione e ridotto il sole, il muro, la tavola, a organizzazioni fuggevoli e soggettive di sensazioni, Parain accetta deliberatamente un cosismo del linguaggio. La parola diventa questo strano essere: un'idea-cosa. Possiede l'impenetrabilità della cosa e la trasparenza dell'idea, l'inerzia della cosa e la forza attiva dell'idea; possiamo prenderla come una cosa, in mano, portarla qui o là; ma sfugge, ci tradisce, riprende a un tratto la sua indipendenza e si ordina da sé con altre parole, secondo affinità che ci sfuggono; individuale e datata come la cosa, esprime soltanto l'universale, come l'idea. Di fronte alla parola, siamo come l'apprendista stregone di fronte alla scopa del suo maestro; possiamo darle uno scossone, ma non condurla, e nemmeno fermarla. Assolutamente responsabili in un senso, perché parliamo, assolutamente innocenti in un altro, perché non sappiamo quel che diciamo. Incapaci di mentire e di dire il vero, perché sono le parole a insegnarci che cosa vogliamo dire con le parole. E non a caso parliamo qui dell'apprendista stregone. Alain non diceva forse che la magia «è lo spirito che rimane nelle cose»? Il linguaggio di Parain è il regno della magia. Idee accecate, rese ottuse dalla materia, materia posseduta dallo spirito e in rivolta contro lo spirito. Non il malin génie di Cartesio, ma uno spirito maligno alla rovescia.

3. Tuttavia, Parain non è disposto ad abbandonare completamente il suo atteggiamento espressionista. È vero che la lingua, in un certo senso, è proprio quell'anti-ragione magica e capricciosa che ora si dà all'uomo e ora gli sfugge: davvero è il rovescio della ragione di un essere sconosciuto. Ma Parain non trascurerebbe mai la vita storica delle parole; afferma, come in passato, che le parole mutano senso a seconda della collettività che li usa. Come conciliare tale obiettività con questa relatività? Vi sono significati trascendenti e fissi, oppure è l'atto sociale che dà alla parola il suo significato? Né l'uno né l'altro. È che le parole hanno significati aperti, nel senso in cui Bergson parla delle società «aperte». Le parole sono contemporaneamente «germi d'essere» e promesse.

È concreto ogni segno che, isolato o nel suo sistema, si conchiude in un compimento totale, ogni promessa che sia scrupolosamente mantenuta... Non occorre più che l'uomo consideri il suo linguaggio come una semplice notazione dei fatti e delle leggi... ma come un impegno di fatto alla vita che sostiene e ricrea minuto per minuto.³²

In un certo qual modo, il senso sta davanti a loro, «da riempire». Ma, se le parole sono «da riempire», somigliano al formulario vuoto che ci porge l'impiegato di prefettura o l'albergatore. Una parte è variabile e un'altra è fissa. È la nostra azione che le concreta, ma lo schema astratto e le linee generali dell'azione sono date in anticipo in ogni parola:

Io dichiaro a una donna di amarla... non è una semplice promessa, non è inteso fra di noi che la parola avrà il significato che le daremo vivendo insieme? Noi lo ricreeremo, è un'opera grande. Non ha forse atteso noi, per avere il senso che le daremo? E se il nostro intento è di darle un senso, vuol dire, dunque, che noi lavoreremo per lei, non per noi, e dunque è, lei, ' padrona di noi.³³

La situazione ha conseguenze morali incalcolabili: se la parola è promessa, se il suo senso va fatto, allora la ricerca ambiziosa della verità, ossia d'un tesoro profondamente sepolto e da esumare, perde ogni significato: non c'è niente, in nessun luogo, né sulla terra, né sotto terra, niente che ci attende, con cui possiamo mettere a confronto le frasi che formiamo. Ma se le grandi linee della mia promessa sono già iscritte nelle parole, se la parola è come uno stato civile impersonale da riempire con la mia vita, il mio lavoro, il mio sangue, allora la virtù profonda e discreta che si nascondeva nel nostro amore del vero non è perduta, allora l'onestà non è perduta. Con la «parola d'ordine» espressionista, l'onestà cedeva il passo alle potenze arbitrarie dell'invenzione, dell'azione disordinata, alla forza insomma; la verità si misurava in base alla riuscita, e la riuscita non era che un effetto casuale. Lasciando alle parole una carica di polvere, un potenziale, permettendo loro di ipotecare l'avvenire,

Parain intende riservare all'uomo una parte nel mondo. Bandisce, così, sia la potenza meravigliosa e contraddittoria di vedere in silenzio l'assoluto, sia l'inventività folle che fa rotolare le parole a caso, come fossero ciottoli. Conserva all'uomo, in cambio, il potere di instaurare un ordine umano: impegno, lavoro, fedeltà; ecco quel che abbiamo in cambio. E non basta essere onesti, una volta fatta la promessa. Occorre anche essere scrupolosi nella scelta delle promesse e promettere poco per essere certi di mantenere. Ci sono parole scapigliate, parole ebbre, parole stravaganti, dalle quali ci si deve accuratamente guardare. E ci sono anche parole semplici: lavoro, amore, famiglia; a queste, nel colmo della sua crisi, Parain ha serbato la sua fiducia, la sua tenerezza che hanno dimensioni umane. È da queste che devo lasciarmi definire, quando sia bene inteso che la definizione non è consacrazione di uno stato di fatto, l'annuncio di un nuovo dovere. Se mantengo le mie promesse, se «adempio» ai miei impegni, se, avendo affermato di amare, porto a buon fine questa impresa, allora sarò quel che dico.

L'identità dell'uomo e la sua espressione mediante il linguaggio... non è data alla nascita, è opera dell'individuo, che non può fare a meno, per conseguirla, dell'intervento della società. Un uomo può credervi ingenuamente nella maturità, tanto quanto un adolescente è costretto a negarla... È il nostro compito, il nostro bisogno d'onestà, è la felicità e la fede, ma al termine di un lungo errare...³⁴

Quando ci si esprime, si dice sempre più di quanto si voglia, dato che si crede di esprimere l'individuale e si dice l'universale:

«Ho fame.» Sono io che dico: ho fame; ma non sono io quello cui si allude. Io sono scomparso fra quei due momenti della mia parola. Appena l'ho pronunciata, di me resta solo l'uomo che ha fame e quest'uomo appartiene a tutti... sono entrato nell'ordine dell'impersonale, ossia sul binario dell'universale.³⁵

Poiché parlare vuol dire impegnarsi, il senso di questa morale è chiaro: si tratta, come nel sistema di Kant, di realizzare l'universale con la nostra propria carne. Ma l'universale non è dato in partenza, come nella Critica della Ragion pratica, e non è nemmeno l'universale che definisce l'uomo agli inizi. Io sono «situato» nel linguaggio, non posso tacere; parlando, mi getto in quell'ordine sconosciuto, straniero, e ne divento a un tratto responsabile: bisogna che io divenga universale. Attuare con umiltà, con precauzione, mediante la mia propria carne, l'universalità in cui mi sono gettato dapprima alla cieca, ecco la mia unica possibilità, ecco il solo comandamento. Ho detto di amare; ecco la promessa. Ora bisogna che mi sacrifichi perché, per mezzo mio, la parola amore assuma un senso, perché vi sia amore sulla terra. In compenso, al termine di questa lunga impresa, mi accadrà di essere colui che ama, di meritare cioè finalmente il nome che mi era dato. Diffidare delle parole e dei loro poteri magici, dedicarmi soltanto ad alcune di esse, le più semplici, le più familiari, parlare poco, nominare con cautela, non dir nulla di me che non sia certo di poter mantenere, dedicare tutta la mia vita a mantenere le mie promesse: ecco che cosa mi propone la morale di Parain. Sembrerà austera, e forse pavidà: l'autore non ne dubita. Difatti si pone fra un'inquietudine originale e una rassegnazione terminale. La preoccupazione di Parain è sempre stata, infatti, di «conservare l'inquietudine iniziale»;³⁶ è sua convinzione che «l'uomo si completi attraverso una certa rassegnazione»³⁷ È facile riconoscere le metamorfosi della sua anima in pena: l'oscillazione perpetua dall'individuale all'universale, dallo storico all'eterno; le perpetue delusioni che fanno scoprire a un tratto l'universale in seno all'individuale e, reciprocamente, svelano l'astuzia e le false apparenze della storia a coloro che si credono stabiliti in seno all'eterno, l'aspirazione contraddittoria e straziante a un ordine sociale rigoroso che conservi tuttavia la dignità dell'individuo e, per finire, la dichiarazione rassegnata che il compimento dell'individuo è nel sacrificio, dove questi si distrugge perché l'universale esista: non è forse la dialettica senza speranza che Hegel ha riscoperto sotto il nome di «Coscienza infelice»? Io

sono un nulla di fronte all'immobilità compatta delle parole. Si tratta di essere. Ma chi deciderà per primo il senso dell'essere? Ognuno di noi. E ognuno si sceglierà nell'esatta misura in cui avrà fatto scelta della natura e del senso dell'essere in generale. Per Parain, essere significa fissità, densa pienezza, universalità. Questo l'ideale che ha assegnato fin dal principio, e in virtù di una libera scelta, alla sua esistenza. Ma come può esistere il niente?

4. Abbiamo abbandonato tutto; limitiamo la nostra ambizione a adattarci progressivamente a parole che non abbiamo creato, anche se questa rassegnazione non può salvarci. Se le parole si muovono, è in virtù di un equilibrio così duramente acquisito. Ma le parole si muovono. Ci sono terremoti di parole più pericolosi di quelli della terra. Eccoci dunque ripiombati in un mobilismo universale, poiché abbiamo ancorato lo slittamento vivo e instancabile della nostra vita individuale agli slittamenti più lenti e massicci del linguaggio. Contro questo pericolo un solo aiuto: Dio. Se le parole vengono dalla società, nascono e muoiono con lei, noi siamo giocati. Per fortuna, «i ragionamenti mediante i quali di solito si prova che il linguaggio non può essere stato inventato dall'uomo, sono irrefutabili».³⁸ Se non viene dall'uomo, viene dunque da Dio.

L'uomo non può fare a meno del linguaggio come non può dirigerlo. Può dargli soltanto la sua fiducia, studiandosi, con i suoi mezzi d'uomo e con la serietà della sua esperienza individuale, di non abusarne. Questa legge del nostro pensiero è la miglior prova dell'esistenza di Dio, parallela a tutte quelle che i teologi hanno di volta in volta sostenuto, ma situata in un campo più ristretto e forse, proprio per questo, più inespugnabile.³⁹

Parain formula questa prova. Forse la riserva per un altro libro. Ad ogni modo possiamo intravederla. Dio appare come l'autore e insieme il gigante del linguaggio. Ne è l'autore: poiché l'ordine che, nonostante tutto, traspare dal discorso, non può venire dall'uomo. La prova s'apparenta, da questo punto di vista, all'argomento fisico-teologico: è l'ordinamento previsto nel corso delle parole, nel corso

delle stelle, che ci costringe a concludere in favore dell'esistenza di una finalità trascendente. Ma, poiché, in un altro senso, quest'ordine è postulato più che intravisto, poiché si tratta soprattutto di salvare l'uomo dalla disperazione lasciandogli sperare una fissità nascosta nella vita semovente delle parole, si può anche pensare che si tratti della cosiddetta prova morale, che conclude in favore dell'esistenza di Dio, sulla base del grande bisogno che ne abbiamo. Di fatto, è morale e teleologica insieme. Esigenza e preghiera a un tempo. Cartesio aveva limitato le sue ambizioni a pensare mediante idee chiare e distinte; ma ci voleva una garanzia. Dio appare dunque come una funzione necessaria. Anche per Parain, che si limita a pensare mediante parole semplici, «a far servire il linguaggio soltanto a fini per i quali la sua inesattezza presenti il minimo pericolo»,⁴⁰ anche per Parain occorre un garante di queste parole semplici. Non della loro verità, che deve ancora nascere e che siamo noi a far nascere. Nemmeno della loro fissità assoluta, poiché vivono e muoiono. Ma piuttosto di una certa stabilità, conservata in seno alla loro stessa mobilità. Hegel dice, della legge, che è l'immagine immobile del movimento: e Parain chiede a Dio le leggi. Poco importa che tutto cambi, quando le parole, i germi d'essere, hanno un corso regolato, quando esiste in qualche luogo un'immagine immobile e silenziosa della loro fluidità. E occorre che sia così, altrimenti tutto sprofonderebbe nell'assurdo: le cose, che non esistono se non sono nominate, il discorso, che si sbriciolerà a caso, la nostra condizione umana, perché «non siamo esseri di silenzio, ma esseri logici». E come c'è un Dio, secondo Cartesio, perché non possiamo ingannarci quando la nostra volontà è costretta a opinare, anche contro di sé, così c'è un Dio per Parain, perché siamo animali la cui funzione principale è di parlare.

Strano Dio, del resto, più vicino a quello di Kafka e di Kierkegaard che a quello di san Tommaso. Un Dio che soffre di un'impotenza tutta moderna. I messaggi che manda agli uomini sono confusi, o, per meglio dire, ci arrivano alla rovescia. Partiti in seno al silenzio e all'unità di un pensiero che governa la materia, li riceviamo come una pluralità di rumori, ed è la materia che se ne è asservita i

significati. È un Dio che non parla all'uomo, gli suggerisce il silenzio con suoni e parole; mi ricorda gli imperatori di Kafka, onnipotenti e tuttavia incapaci di comunicare con i loro sudditi. Del resto, anche Dio è una parola; Dio è anche una parola. E, come tale, promessa, germe d'essere. «Dio deve essere... applicato secondo l'esigenza che il linguaggio porta in sé e ci porta.»⁴¹ È questo, forse, il punto più chiaro della teologia di Parain: c'è la parola Dio, che suggerisce e maschera, nel tempo stesso, il fatto di Dio. E noi dobbiamo onestamente, con la fede e con le opere, ricreare il senso di questa parola. In tal modo Parain, partito dal silenzio, ritorna al silenzio. Ma un silenzio diverso. Il suo punto di partenza era un infra-silenzio, un violento mutismo dell'istante, che perforava il linguaggio:

Quando passeggiavo, mi accade di non parlare. Voglio dire: di non parlarmi; m'accade di cogliermi, improvvisamente intimidito, a guardare la nebbia sulla Senna, a scoprire un cielo blu come non mai, un uomo vivace, una bella donna. Tali emozioni costituiscono le sole circostanze in cui ci sentiamo esistere...⁴²

Ma ha capito che il silenzio ha senso per mezzo del linguaggio, che lo denomina e lo sostiene.⁴³ Dato che le parole sono fondamento e obiettività, se scopro un cielo blu come non mai o un uomo vivace, è perché dispongo, in sordina, delle parole uomo, cielo, vivace. Tacere significa sottintendere le parole. Tuttavia l'amore del silenzio è tale, in Parain, che scopre un altro silenzio, un ultra-silenzio, che in lui raccoglie e attraversa tutto il linguaggio, come il nulla di Heidegger abbraccia il mondo, come il non-sapere di Blanchot, di Bataille, avvolge il sapere e lo sorregge. È solo una delle numerose sorprese che ci riserva la totalizzazione. Contestare, infatti, è totalizzare. La totalità del sapere è non-sapere, perché appare da un punto di vista che trascende il sapere e la totalità del linguaggio è silenzio, perché bisogna essere situati al centro del linguaggio, per parlare. Solo che, nel caso in questione, la totalizzazione è impossibile per l'uomo, perché si attuerebbe mediante le parole. E il

silenzio di Parain non è che un grande mito ottimista - un mito che, se non m'inganno, anche lui oggi ha del tutto superato.⁴⁴

Dovrei fare una critica a queste tesi? Conosco Parain da dieci anni, ho discusso spesso con lui, ho assistito a tutti gli atti del suo pensiero probò e rigoroso, ho spesso ammirato il suo sapere e l'efficacia della sua dialettica. Per evitare un malinteso, avvertirò dunque che le mie obiezioni sono come una tappa del lungo dialogo amichevole che intratteniamo da tanto tempo. Lui risponderà senza dubbio domani, e io gliene rivolgerò altre e lui risponderà ancora una volta, e, intanto, il suo pensiero avrà seguito il suo corso; lui avrà cambiato posizione e io anche, è assai probabile; ci saremo avvicinati l'uno all'altro o ci saremo allontanati, un altro Parain e un altro Sartre continueranno la discussione. Ma, poiché la funzione della critica è di criticare, ossia di prendere partito pro o contro e di situarsi situando, dirò che accetto in linea di massima la maggior parte delle analisi di Parain. Ne contesto soltanto la portata e la posizione. Quel che discutiamo fra noi, come è accaduto tanto spesso nella storia della filosofia, è il problema del principio. Forse si può rimproverare a Parain di non prendere l'avvio dalla psicologia dell'uomo che parla. Ma non sono di questo avviso. Seguace di Comte anche in questo, che diffida profondamente della psicologia, Parain non vuole entrare nelle analisi di quelle «immagini verbali» o di quei «processi verbomotori» con cui gli psicologi ci hanno assassinati nei primi anni del XX secolo. Ha ragione: se ci sono pensieri senza parola, come i soggetti di Messer o di Buhler scoprivano dentro di sé verso il 1905, che cosa ce ne importa? Bisognerebbe infatti provare che questi pensieri senza parole non sono inquadrati, limitati, condizionati dall'insieme del linguaggio. E quanto al passaggio empirico dall'idea alla parola, si ha un bel descriverlo; che cosa ci insegna? Bisognerebbe essere sicuri che l'idea non è semplicemente un'aurora della parola. Con i bisogni, con la parola, Parain si vanta di ricostruire un uomo intero. E, se si tratta dell'uomo empirico che la psicologia si dice capace di raggiungere, può darsi che non abbia torto. In questo modo i sociologi sostenevano che i fatti fisiologici e sociali bastavano a

comporre l'ordine umano. Si può anche concederglielo: tutto dipende dalla definizione dei termini sociale e fisiologico. Ma non c'è altro inizio, al di fuori della psicologia introspettiva?

Qualcuno mi rivolge la parola. E il termine «nevischio» colpisce le mie orecchie. Si tratta qui di un evento datato, localizzato, breve, individuale. A voler procedere con rigore, non è la parola nevischio che sento, è un certo suono particolarissimo pronunciato da una voce dolce o rauca, trasportato in un turbine, tra luci che lo penetrano, odori che lo impregnano, una tristezza o una letizia che gli danno colore. Sono passate tre ore, ed ecco che a mia volta pronuncio «nevischio». Si può dire che io mi sento? Niente affatto, dato che, se si registra la mia voce, non la riconosco. Si tratta di una quasi-audizione, che non è necessario descrivere qui. E se la parola che mi mangio, che mi riempie la bocca con la sua pasta, somiglia a quella che ho udito poco fa, è soltanto in quanto entrambe sono eventi individuali. Altro evento individuale: guardo la pagina di un libro, raggelata da un sole freddo, respiro l'odore di muffa che mi sale dalla carta al naso e, fra tanti particolari, vedo alcuni segni particolari, tracciati su una riga: «nevischio». Ora, domando a Parain dove sia la parola «nevischio», realtà fuori del tempo e d'ogni estensione, che è insieme sulla pagina del libro, nel boccone umido che inghiotto e nella vibrazione dell'aria colpita, e nello stesso tempo non si lascia assorbire da nessuno di questi fenomeni singoli. Dov'è questa parola che non era né ieri né l'altro ieri, che non è oggi, che non sarà domani, ma si manifesta contemporaneamente ieri, oggi e domani, di modo che, ogni volta che la sento, colgo il fenomeno sonoro come una delle sue incarnazioni e non come un evento assoluto? Insomma, se il linguaggio è il fondamento dell'obiettività, che cosa dunque fonda l'obiettività del linguaggio? Vedo questo bruco e mi occorre, secondo Parain, la parola «bruco» per conferirgli una certa permanenza, un avvenire, un passato, qualità e rapporti con gli altri oggetti del mondo. Ma quando apro questo libro di meteorologia, vedo le zampine nere che compongono la parola «nevischio», esattamente come vedo il bruco. Se è vero che questo, senza la denominazione, non è che un

raggruppamento labile di sensazioni, quello non potrebbe esistere in altro modo. Ci vuole dunque una parola per denominare la parola «nevischio»? Ma chi denominerà a sua volta questa parola? Eccoci stranamente rimandati all'infinito; ciò significa che l'atto semplice di nominare, dunque di parlare, è divenuto impossibile. È l'argomento del terzo uomo, che Aristotele usava già contro Platone. Non è senza risposta, se si applica alle Idee pure, perché lo stesso Platone lo citava, non senza ironia, nel Parmenide. Ma il fatto è che l'idea non ha bisogno d'idea per comprendersi, poiché è l'atto puro dell'intelletto. Quando invece considero la parola, vedo che ha un corpo e mi si manifesta mediante questo corpo, in mezzo a una folla di altri corpi. Donde viene il suo carattere privilegiato? Da Dio o dalla società? Ma è una soluzione pigra. O, per meglio dire, ci troviamo su un piano in cui né Dio né la società possono più intervenire.

Ammettiamo infatti che per grazia divina la parola «nevischio» sia conservata, dotata d'una specie di permanenza, e che sia la stessa parola che mi ha colpito ieri e mi colpisce oggi. Dopo tutto, si tratta dello stesso calamaio che ho visto poco fa e vedo in questo momento, dello stesso tavolo, dello stesso albero. Ebbene, bisogna ammetterlo: anche in questa congettura irrealizzabile, l'identità esterna della parola nevischio non mi servirebbe a nulla; perché, per identica che sia fisicamente, bisognerà pur sempre che io la riconosca, vale a dire che la stacchi e la fermi nel flusso dei fenomeni, che la ponga in rapporto alle sue apparizioni di ieri e dell'altro ieri e che stabilisca fra questi diversi momenti un punto sintetico d'identificazione. Che importa, infatti, che questo calamaio sia lo stesso fuori di me? Se sono senza memoria, dirò che ci sono dieci calamai, cento calamai, tanti calamai quante sono le apparizioni di calamai. O piuttosto, non dirò nemmeno che c'è un calamaio, non dirò più niente. Lo stesso vale per la parola «nevischio»: la conoscenza e la comunicazione sono possibili solo se c'è una parola «nevischio». Ma se la parola esiste nel seno di Dio dovrei produrla mediante l'operazione che si chiama «sintesi d'identificazione». A questo punto capisco che la parola non è

privilegiata: perché la tavola, l'albero, il bruco, bisogna pure che io li faccia esistere come sintesi permanenti di proprietà relativamente stabili. Non è nominandoli che conferisco loro l'obiettività: ma posso nominarli solo quando li ho già costituiti come insiemi indipendenti, quando cioè io ho oggettivato in uno stesso atto sintetico la cosa e la parola che la nomina. Non si penserà di rispondere, spero, che Dio mantiene in noi l'identità della parola. Perché se Dio pensa in me, io scompaio; Dio resta solo. No: sono io che, sia parlando, sia ascoltando, costituisco la parola come uno degli elementi della mia esperienza. Prima di trattare del linguaggio, Parain avrebbe dovuto chiedersi come l'esperienza sia possibile; perché c'è un'esperienza del linguaggio. Ha meditato su Cartesio, Leibniz, Hegel: meglio così; ma non dice nulla di Kant. E questa enorme lacuna delle *Recherches* non è effetto del caso: significa semplicemente che Parain s'è ingannato nell'ordine dei suoi pensieri. Perché, infine, se costituisco la mia esperienza, e le parole in seno a questa esperienza, l'universale non appare a livello del linguaggio, ma a quello della sintesi di identificazione. Quando dico che «ho fame», la parola universalizza, è inteso; ma per universalizzare occorre innanzi tutto che io universalizzi, vale a dire che affranchi la parola «fame» dalla confusione disordinata delle mie impressioni attuali.

Ma bisogna risalire ancora più su. Parain non esita a riportare una pietosa analisi del cogito, che ha trovato nella Volontà di Potenza. Si sa che Nietzsche non era un filosofo. Ma perché Parain, professionista della filosofia, si rifà a queste frottole? Crede di cavarsela così a buon mercato? Poco importa quel che Cartesio dice del cogito. Ciò che conta, è che, quando io comprendo una parola, occorre, con la massima evidenza, che io sia consapevole di comprenderla. Altrimenti, la parola e la comprensione si perderebbero nella notte. Il linguaggio, dice Parain, s'inserisce tra me, e la conoscenza che ho di me. Forse: ma a condizione che si assimili conoscenza e linguaggio, a condizione che si faccia iniziare con la conoscenza il rapporto che mantengo con me. Ma quando ho coscienza di comprendere una parola, nessuna parola viene a

inserirsi tra me e me stesso: la parola, l'unica parola in questione, eccola davanti a me, come ciò che è compreso. Dove volete metterla, infatti? Nella coscienza? Tanto varrebbe introdurvi un albero, un muro, che la ritaglierebbe da sé. E tuttavia bisogna che sia capita, o sarà un rumore vano. Poco m'importa, poi, che si discuta a non finire sull'«io» del cogito: ciò riguarda la sintassi, la grammatica - la logica, forse. Ma l'efficacia, l'eternità del cogito sta precisamente nel suo rivelare un tipo d'esistenza definita, come presenza a sé, senza intermediari. La parola s'inserisce tra il mio amore e me, tra la mia viltà, il mio coraggio e me, non tra la mia comprensione e la mia coscienza di comprendere. Perché la coscienza di comprendere è la legge d'essere della comprensione. È ciò che chiamerò il silenzio della coscienza. Siamo dunque ben lontani da quel fluire d'impressioni sensibili a cui Parain vuole ridurci. So comunque che cosa mi risponderà: passi per la tua coscienza, ma appena tu vuoi esprimere ciò che sei, t'insabbi nel linguaggio. Sono d'accordo: ma ciò che voglio esprimere, lo so, perché lo sono senza intermediario. Il linguaggio può resistermi, sviarmi, ma non mi farà ingannare se non vorrò, perché ho la possibilità di ritornare sempre a quello che sono, a questo vuoto, a questo silenzio che io sono, perché nonostante tutto c'è un linguaggio e c'è un mondo. Il cogito sfugge alle grinfie di Parain, come la sintesi d'identificazione, come l'universale. Ed era il principio.

Resta il fatto che l'Altro è presente, a comprendere come vuole le mie parole, e può anche rifiutare di comprenderle. Ma, appunto, mi sembra che l'Altro non sia abbastanza presente nell'opera di Parain. Interviene a volte, ma non so di dove venga. Ma è anche un problema d'inizio. Chi è stato il primo, l'Altro o il linguaggio? Se è il linguaggio, l'Altro si dissolve. Se l'Altro deve apparirmi solo quando è nominato, allora è la parola che fa l'Altro, come fa il bruco o il nevischio. Ed è anche la parola che può toglierlo; non si può sottrarsi al solipsismo: tra il flusso delle mie sensazioni, la parola Altri ritaglia un certo insieme, ammantandolo d'un certo significato universale. Non può essere una esperienza privilegiata. Ma allora parlo da solo. I pretesi interventi di Altri non sono che reazioni del

mio linguaggio sul mio linguaggio. Se invece, appena parlo, ho la certezza angosciante che le parole mi sfuggono e vanno ad assumere laggiù, fuori di me, aspetti imprevedibili, significati inaspettati, ciò non avviene forse perché è proprio della struttura del linguaggio che io sia compreso da una libertà che non è la mia? In una parola, non è l'Altro che fa la lingua, non è l'Altro che è stato il primo? Parain ne conviene, ma quasi a malincuore, perché è ricorso a quell'Altro, a quella quintessenza di Altri che è Dio. Ma perché dunque c'è bisogno di Dio? Per spiegare l'origine del linguaggio? Ma non esiste problema, se prima non esiste l'uomo, solo, nudo, silenzioso, compiuto, che parla solamente dopo. Allora sì, che si può chiedersi come gli sia venuto in mente di parlare. Ma se io esisto in origine solo per l'Altro e per mezzo suo, se sono gettato, al mio apparire, sotto il suo sguardo e se l'Altro è per me certo quanto me stesso, allora io sono linguaggio, perché il linguaggio non è che esistenza in presenza d'altri. Ecco questa donna immobile, piena d'odio e di perspicacia, che mi guarda senza dire una parola, mentre vado e vengo per la stanza. Immediatamente, tutti i miei gesti mi sono alienati, rubati, si compongono, laggiù, in un orribile fascio che ignoro; laggiù sono golfo, ridicolo. Laggiù, nel fuoco di quello sguardo. Mi raddrizzo, lotto con questa pesantezza sconosciuta che mi agghiaccia. E divento, laggiù, troppo disinvolto, troppo fatuo, ridicolo ancora. Ecco tutto il linguaggio: è questo dialogo muto e disperato. Il linguaggio: è essere-per-altri. Che bisogno abbiamo di Dio? L'Altro basta, non importa quale altro. Basta che entri, e io non m'appartengo più; è lui che s'intromette fra me e me stesso. Non nell'intimità silenziosa del cogito, ma tra me e tutto ciò che io sono sulla terra, felice, infelice, bello, brutto, basso o magnanimo: perché ci vuole l'intervento dell'Altro perché io sia tutto questo. Ma se è vero che parlare è agire sotto lo sguardo dell'Altro, i famosi problemi del linguaggio rischiano di essere una semplice specificazione regionale del grande problema ontologico dell'esistenza Altrui. Se l'Altro non mi capisce, è perché io parlo o perché lui è un altro? E se il linguaggio mi tradisce, ciò deriva da una malignità che gli è propria oppure è una semplice superficie di contatto tra me e

l'Altro? Insomma, perché esista un problema del linguaggio, occorre che l'Altro sia dato in principio.

Contro Parain bisogna dunque mantenere la priorità del cogito, delle sintesi universalizzanti,⁴⁵ dell'esperienza immediata d'Altri. Così si rimette il linguaggio al suo vero posto. Ma se il suo potere è così limitato dall'alto, mi sembra che lo sia anche dal basso; non soltanto, dunque, dalla realtà umana che nomina e comprende: dagli oggetti che si nomina.

Quando, accusando certi disturbi interni, dichiaro di aver fame, non comunico le mie sensazioni alle persone cui mi rivolgo, significò loro solamente che ho desiderio di mangiare o, meglio ancora, che credo di aver bisogno di mangiare. Penso infatti che il mio malessere si calmerebbe se prendessi un po' di cibo. Così facendo, ho avanzato una ipotesi relativa al mio stato. Ma posso sbagliarmi. I mutilati sentono freddo alla gamba amputata.⁴⁶

Ma Parain rimane sotto l'influenza della psicologia del XIX secolo, la quale ammette stati affettivi puramente vissuti a cui attribuiamo significati dall'esterno, per abitudine. Non è un po' troppo sbrigativo? E non doveva prendere posizione innanzi tutto riguardo alla concezione fenomenologica dell'affettività, che fa d'ogni desiderio un'Erlebnis intenzionale, vale a dire portata sul suo oggetto? Ho conosciuto una giovane donna sofferente di un'ulcera allo stomaco. Quando rimaneva per molto tempo senza prendere cibo, sentiva un dolore acuto e allora capiva che doveva mangiare. Abbiamo a che fare qui con «stati affettivi...» o sensazioni, come Parain le postula. Solo che quella giovane donna non diceva di avere fame. Non lo pensava nemmeno: supposeva che i dolori di cui soffriva sarebbero scomparsi se si fosse alimentata. Aver fame, invece, è coscienza di aver fame; è essere gettati nel mondo della fame, è vedere il pane, la carne, splendere d'un fulgore doloroso nelle mostre delle botteghe, è cogliersi a sognare un pollo. «Il medico» dice Parain «respingerebbe forse la mia diagnosi.» Ma non c'è diagnosi - ossia induzione alla cieca che tende a interpretare dati

muti - e il medico non ha nulla da dire qui. Può spiegarmi che non devo mangiare, che questa fame è falsa, che corrisponde a un certo stato del mio organismo, uno stato lontanissimo dall'inedia. Ma non può respingere il mio desiderio. Che mai sarebbero una gioia, una sofferenza, un desiderio sessuale che avessero bisogno del linguaggio per accertarsi di quel che sono? Senza dubbio il linguaggio estenderà pericolosamente la loro portata, me li indicherà come «desideri universali», mi suggerirà le condotte atte a soddisfarli. Ma un desiderio che non denunciassi se stesso come desiderio non si distinguerebbe in nulla dall'indifferenza o dalla rassegnazione. Quando ho mal di capo, suppongo che una compressa calmerà il mio dolore; ma il mio mal di capo non è affatto desiderio di una compressa. Quando desidero una donna, invece, il mio desiderio non vuole affatto essere calmato, ma soddisfatto, e non ho bisogno di fare ipotesi per sapere come soddisfarlo. Il mio desiderio è qui, nelle mie braccia, su quel seno, è desiderio di quella donna o non esiste affatto.

Rimane, si dirà, l'oggetto esterno: l'albero, la tavola, questa notte. Qui, bisogna convenirne, il linguaggio forma uno strato costitutivo della cosa. Ma non dà coesione, né permanenza. In questo caso, ancora, mi sembra che i presupposti psicologici di Parain siano un po' vecchi: perché parlare qui di sensazioni? Ne è passato del tempo da quando la sensazione è stata relegata in secondo ordine; è un sogno della psicologia; non è che una parola. Le esperienze della Gestalttheorie rivelano invece una coesione formale degli oggetti, delle leggi di struttura, delle relazioni dinamiche e statiche che stupiscono l'osservatore, lo sviano e non hanno bisogno di essere nominate. Di notte, un punto brillante su una ruota di bicicletta mi sembra descrivere una cicloide; di giorno, lo stesso punto mi sembra animato d'un moto circolare. Le parole non possono farci nulla, si tratta di ben altro. La mosca non parla, dice Parain, così che la sua sensazione rimane allo stato rudimentale. Mi sembra molto audace. Che ne sa Parain, della mosca? Afferma quello che dovrebbe prima sperimentare. Ora, le esperienze dei «gestaltisti» tendono a dimostrare che gli animali meno evoluti si conducono in base alla

percezione dei rapporti e non a pretese sensazioni. Un pulcino, un'ape, uno scimpanzé interpretano come un segnale il colore piti chiaro, non questo grigio o quel verde.⁴⁷ Parain rifiuta queste esperienze? Si direbbe di sì. Sfortunatamente, il suo sapere è quello della sua generazione: ignora gli psicologi, i filosofi tedeschi di oggi, o non li capisce. Conosce Hegel pochissimo; non è al corrente degli inediti di Kant; i recenti lavori sull'afasia gli sono sfuggiti (Gelb e Goldstein). E si dibatte, senza sospettarlo, nel cuore di problemi già scontati. Trae le conclusioni da quel movimento filosofico francese che va da Ribot a Brunschvicg passando per Bergson. Liquidata, fa il bilancio. Per noi, tutti questi nomi sono stramorti e la liquidazione è avvenuta senza sofferenza e senza rumore: noi ci siamo formati diversamente.

Il linguaggio si colloca fra oggetti stabili e concreti che non lo hanno atteso per rivelarsi (desideri intenzionali, forme della percezione esterna), e realtà umane che son parlanti per natura e, per ciò stesso, si collocano fuori della parola, perché si raggiungono direttamente e sono gettate senza termini intermedi le une di fronte alle altre. Dopo di che può mentire, ingannare, alterare, universalizzare fuor di proposito: i problemi che pone sono tecnici, politici, estetici, morali. Su questo terreno, le analisi di Parain conservano la loro pertinenza. Ma non esiste un problema metafisico del linguaggio. È certo che sotto la penna di Parain si vedono sfilare tutte le teorie che riassumono gli atteggiamenti assunti dall'uomo nel mondo moderno, di fronte a se stesso e al suo destino. Ritrovo Cartesio e il razionalismo, ritrovo Leibniz, Hegel, Nietzsche, il pragmatismo. Ma come! Sono continuamente a disagio, perché mi sembra che Parain faccia molto di più che interpretarli: li traduce nel suo linguaggio. Cartesio ha fiducia nelle idee chiare e distinte e Parain traduce: fiducia nelle parole. Nietzsche tenta una critica logica del cogito, Parain scrive che «pone perfettamente il problema del linguaggio, credendo di porre quello della logica». Il pragmatismo moderno si richiama al verso di Faust:
Im Anfang war die Tat

e Parain traduce: «L'azione è la misura del nostro linguaggio.» Il Logos platonico diviene il discorso, ecc., ecc. Non è forse un partito preso? Non si forza la verità? Il termine greco Logos ha un solo senso soltanto?

E non posso divertirmi a mia volta a tradurre il pensiero di Parain? Non posso dire che quest'uomo, dopo aver disperato della conoscenza e della ragione, dopo aver aderito per qualche tempo, in un'epoca in cui l'uomo voleva forgiare il suo destino, a una specie di pragmatismo radicale, è ritornato, con i suoi contemporanei, a confidare in un ordine trascendentale che lo liberasse della sua inquietudine? Che cosa accade allora al linguaggio? E se lui mi traduce, io tradurrò la sua traduzione: non la finiremo più. Non è meglio lasciare che ognuno dica quello che voleva dire? «No, signore» diceva Breton a un commentatore di Saint-Pol-Roux. «Se Saint-Pol-Roux avesse voluto dire "caraffa", l'avrebbe detto.» Non è la stessa cosa per Cartesio o Hegel?

Ma i libri di Parain trovano la loro eco più profonda nei nostri cuori. Quando scrive, per esempio: «Sento di essere responsabile d'un mondo che non ho creato»,⁴⁸ noi gli diamo un'adesione senza riserve. Parain è un uomo per il quale l'uomo esiste. L'uomo: non la natura umana, realtà già bell'e fatta; ma l'uomo in condizione, un essere che trae il suo essere dai suoi limiti. Ci piace la sua saggezza rassegnata ma attiva, la gravità, il partito preso di guardare le cose in faccia, l'onestà coraggiosa e fiera, e soprattutto la sua grande carità. Forse i principi teorici della sua opera ci sembrano un po' vecchioti, ma, con la sua morale, si apparenta ai più giovani di noi. Penso in particolare a Camus. Per quest'ultimo, la risposta dell'uomo all'assurdità della sua condizione non sta in una grande ribellione romantica, ma in un'applicazione quotidiana. Veder chiaro, essere di parola, fare il proprio mestiere, ecco la nostra vera rivolta. Di fatto non c'è nessuna vera ragione perché io sia fedele, sincero, coraggioso. Ed è precisamente per questo che devo mostrarmi tale. Parain non ci chiede altro. Certo, lascia intravedere una specie di sanzione divina: ma il suo Dio è così lontano da non darci nessun disagio. I giovani di quest'epoca difficile saranno soddisfatti di una

simile morale oppure risulterà essere solamente uno stadio necessario nell'esplorazione dei limiti della condizione umana? E lo stesso Parain, e Camus, ne saranno soddisfatti? Parain ammette di buon grado che il partito preso dell'onestà scrupolosa nella scelta delle parole conduce facilmente il romanziere al populismo. Che le parole pane, officina, lavoro a cottimo, aratro, scuola, ci sono meglio note che non amore, odio, libertà, destino. E nello stesso tempo detesta questo mondo grigio e fiacco, senza orizzonte. Analogamente, la persona umana di Camus sembra trasudare d'ogni parte la sua dottrina. Che cosa faranno? Bisogna aspettare. Ciò che Schlumberger dice, non so più dove, di Corneille, s'applica mirabilmente al dopoguerra, sebbene professi di disprezzarlo, tanto al ritorno che l'ha seguito quanto, forse, a ciò che seguirà questo ritorno.

Punto di grande movimento che non parte da nessuna creazione... insieme a ciò che comporta di brutale, di sommario e, se si vuole, di artificiale; punto al quale non succede, dopo che si è vissuti più o meno a lungo sui nuovi tipi, il bisogno di una revisione più minuziosa, d'un «ritorno alla natura» ossia ai tipi medi. L'alternativa delle due discipline è necessaria. Che sollievo, quando un'opera modestamente vera riesce a rimettere al loro posto le grandi figure esaltate, divenute con il tempo fantocci pressoché vuoti! Ma che scossone, quando un'affermazione perentoria consente un'altra partenza in un'epoca stagnante, quando l'analisi diventa sempre più meticolosa, raffinata e servile, quando un uomo si affida alla pessima impresa d'inventare l'uomo.⁴⁹

Note

1. A proposito di Recherches sur la nature et les fonctions du langage.
2. Retour à la France, Grasset, 1936.
3. Essai sur la Misère humaine, 1934.
4. Op. cit., pp. 157-58.
5. Op. cit., p. 99.
6. Saggio inedito del 1923.
7. Essai, p. 238.
8. Op. cit., p. 205.
9. Essai.
10. Id., p. 217.
11. Id., p. 226.
12. Recherches sur le langage, p. 170.
13. Essai sur la Misère humaine, p. 206.
14. Citato da Parain: Recherches sur le langage, p. 121.
15. Saggio del 1922.
16. Essai sur la Misère humaine.
17. Id., p. 169.
18. Id., p. 167.
19. Retour à la France, p. 186.
20. Id., p. 182.
21. Recherches sur le langage, p. 119.
22. Essai sur la Misère humaine, pp. 64, 66, 73, 74.
23. Retour à la France, p. 31.
24. Id., pp. 37 e 38.
25. Id., p. 22.

26. Id., p. 105.
27. Essai sur la Misère humaine, p. 99.
28. Recherches sur le langage, p. 173.
29. Id., p. 121.
30. Id., pp. 22-23.
31. Id., p. 183.
32. Essai sur la Misère humaine, pp. 238-292.
33. Recherches sur le langage, p. 177.
34. Essai sur la Misère humaine, pp. 122, 123, 198.
35. Recherches sur le langage, p. 172.
36. Retour à la France, p. 23.
37. Essai sur la Misère humaine, p. 123.
38. Recherches sur le langage, p. 175.
39. Retour à la France, p. 16.
40. Id., p. 14.
41. Id., p. 17.
42. Manoscritto inedito del 1923.
43. Si confronti ciò che Bataille dice della parola silenzio, ne L'Expérience intérieure.
44. Tentava già di assimilare una totalità linguistica al silenzio quando mi parlava delle ultime opere di Tolstoj, assimilabili, secondo lui, a «un gran silenzio da vegliardo». Uno scrittore è Dio, in quanto crea il suo linguaggio, e le sue parole si possono totalizzare, si può parlare della lingua di Platone, di Shakespeare. Contemporaneamente, si rivela oltre le sue parole, e la sua opera è assimilabile al silenzio. Ritroviamo qui Blanchot.
45. Ho semplificato il problema delle sintesi presentandolo sotto la sua forma kantiana. Bisognerebbe forse parlare di «sintesi passive», come Husserl, o mostrare che la realtà umana temporalizzandosi utilizza complessi già sintetizzati; ma l'argomento rimane, comunque, lo stesso: ciò che vale per il linguaggio vale per ogni oggetto, perché il linguaggio è anche oggetto.
46. Recherches sur le langage, p. 25.
47. Cfr. Guillaume, Psychologie de la Forme.
48. Recherches sur le langage, p. 183.

49. Jean Schlumberger: Corneille, in Tableau de la Littérature française, Gallimard.

L'uomo e le cose

I

Se ci si accosta senza preconcetti all'opera di Francis Ponge, si è subito tentati di credere che, per un particolare affetto nei confronti delle «cose», abbia iniziato a descriverle con mezzi di fortuna, cioè con le parole, con tutte le parole, usate, scalcagnate, consuete, quali si presentano a uno scrittore ingenuo, una gamma di colori qualsiasi su una tavolozza. Basta però leggere con un po' di attenzione e si rimane subito sconcertati: il linguaggio di Ponge sembra truccato, incantato. Man mano che scoprono un aspetto nuovo dell'oggetto nominato, le parole sembrano sfuggirci e non essere più gli strumenti docili e banali della vita quotidiana, ma rivelare aspetti nuovi di sé. In tal modo la lettura del *Parti pris des choses* diventa spesso un oscillare inquieto tra l'oggetto e la parola, quasi non si riuscisse a capire, insomma, se la parola sia oggetto o l'oggetto parola.

La *denominazione* è infatti la preoccupazione fondamentale di Ponge: che non è un filosofo - o perlomeno non lo è innanzi tutto - e non è assillato dalla necessità di esprimere la cosa a qualsiasi costo. Innanzi tutto egli parla e scrive: ha intitolato un suo libro *La Rage de l'expression* e in *Le Mimosa* si considera come un ex martire del linguaggio; ha quarantacinque anni e scrive dal 1919: ciò dimostra a sufficienza che è arrivato alle cose passando attraverso la meditazione sulla parola.

Intendiamoci bene, però: non si creda che parli per parlare, che gli oggetti delle sue descrizioni siano argomenti indifferenti e neppure che i suoi conflitti con le parole lo abbiano portato a

diventare consapevole dell'esistenza delle cose. Così dice, in *Le Mimosa*:

Ho (della mimosa), dentro di me, un'idea dalla quale è necessario che io mi liberi... Mi chiedo se la mia sensualità non sia stata svegliata proprio dalla mimosa... Sulle onde prepotenti del suo profumo, mi lasciavo galleggiare, estasiato: tanto che ora la mimosa, ogni volta che appare dentro di me, intorno a me, mi ricorda tutto questo, e appassisce subito... Dal momento che scrivo, sarebbe inammissibile che non scrivessi sulla mimosa.

Non si potrebbe dimostrare in modo migliore come Ponge, alle cose, non giunga a caso; anzi ha scelto quelle di cui parla: quelle che sono rimaste in lui per lunghi anni, che lo abitano, che ricoprono il fondo della sua memoria, che esistevano in lui assai prima che entrasse in conflitto con le parole; assai prima che prendesse la decisione di scriverne, già lo avvolgevano nel profumo dei loro significati segreti; e il suo sforzo maggiore ora, è diretto più a disseppellire dal fondo di sé questi mostri brulicanti e fioriti per esprimerli, che a fissarne le qualità dopo un esame attento. Si racconta che Flaubert dicesse a Maupassant: «Mettiti davanti a un albero e descrivilo.» Il consiglio, se veramente fu dato, è assurdo. Chi osserva le cose può prenderne le misure, nient'altro: la cosa gli negherà sempre il proprio significato - e il proprio essere. Ponge guarda, certo, la mimosa; la guarda a lungo e attentamente; ma sa già che cosa cerca. La ghiaia, la pioggia, il vento, il mare pre-esistono in lui come complessi - e sono proprio questi complessi che egli vuole portare in luce. E volendo sapere perché, invece di ricorrere al banale complesso di Edipo o al complesso d'inferiorità - accanto, forse, al complesso d'inferiorità - si definisca con il complesso-ghiaia, con il complesso-conchiglia, con il complesso-schiuma; diremo allora che la stessa cosa accade anche a ciascuno di noi e che questo è il segreto della sua personalità.

Tuttavia Ponge è uno di quelli che ebbero una vocazione letteraria marcata da una furiosa lotta contro il linguaggio. Ha infatti

assimilato e digerito il mondo delle cose, è vero; ma innanzi tutto aveva scoperto il grande spazio piano delle parole. L'uomo è linguaggio, afferma; quindi aggiunge, con una sorta di disperazione: «Tutto è parola.» Presto capiremo meglio il significato, che gli fa considerare l'uomo dal di fuori, come i behavioristi. In nessuna parte della sua opera si parlerà di pensiero. Ciò che differenzia l'uomo dalle altre specie, è l'atto oggettivo che chiamiamo la parola, quel suo modo originale di colpire l'aria e costruirvi intorno un oggetto sonoro. Ponge arriva addirittura a naturalizzare la parola, come fosse una secrezione dell'animale umano, una bava simile a quella della lumaca: «La vera e propria secrezione comune del mollusco umano... cioè la parola.» O ancora: «Molluschi informi... milioni di formiche... voi avete dimora nel vapore comune del vostro sangue genuino: la parola.»

Ponge considera la parola come un vero e proprio guscio che ci avvolge e protegge la nostra nudità, un'guscio che abbiamo espulso da noi secondo la capacità dei nostri corpi così molli. L'ordito delle parole assume per lui un'esistenza reale, percettibile: vede le parole intorno a sé, intorno a noi. Ma tale concezione del discorso rigidamente oggettivista, materialista se si vuole, è anche un'adesione senza riserve al linguaggio. Ponge è un umanista: poiché parlare significa essere uomo, parla per servire l'umano parlando. È l'origine confessata della sua vocazione di scrittore:

Non so perché, ma desidererei che l'uomo, invece dei grandiosi monumenti che testimoniano soltanto la grottesca sproporzione tra la sua immaginazione e il suo corpo... si impegnasse a tramandare alle generazioni una dimora, non molto più grande del suo corpo, che comprendesse tutte le immaginazioni e le ragioni, adoperando il suo ingegno per l'adattamento e non per la sproporzione... Da questo punto di vista, ammiro soprattutto certi scrittori o musicisti misurati... gli scrittori, in particolare, prima degli altri, perché il loro monumento è fatto con l'autentica secrezione comune del mollusco uomo...

Servire l'umano parlando, sia pure; ma bisogna che le parole si prestino al caso. Ponge appartiene alla medesima generazione di Parain; e ne condivide la concezione materialista del linguaggio che non ammette la distinzione dell'Idea dal Verbo; ha conosciuto, come lui, all'indomani del 1918, l'improvvisa diffidenza verso il discorso, l'amara disillusione. Ho cercato di spiegarne altrove i motivi; la «crisi del linguaggio» verrà situata più tardi nel tempo, tra gli anni 18 e 30. Le ricerche del simbolismo, la famosa «crisi della scienza», la teoria del «nominalismo scientifico», derivata da quella, e la critica bergsoniana avevano tracciato la strada. I giovani del dopoguerra, però, avevano bisogno di più solidi movimenti: c'era lo scontento aperto degli smobilitati, il loro disadattamento; c'era la rivoluzione russa, e l'agitazione rivoluzionaria che si diffuse quasi ovunque, in Europa; con il sorgere di realtà nuove e ambigue, né carne né pesce, avvenne la rapida svalutazione delle antiche parole, assolutamente inadeguate a nominarle, mentre l'ambiguità stessa di queste forme di esistenza impediva di trovar loro nuove denominazioni. Ma, in ogni modo, non tutti gli insoddisfatti ebbero la possibilità di rivolgere la loro collera contro il linguaggio; questo implicava che gli si attribuisse un valore particolare, com'era per Ponge e Parain. Chi credeva di poter staccare le idee dalle parole, non se ne preoccupò molto, oppure rivolse altrove la sua forza rivoluzionaria. Ponge e Parain, invece, avevano definito già da prima l'uomo con la parola; ma si trovarono in trappola, visto che la parola non valeva niente. Si può dire davvero, in questo caso, che fossero disperati: la loro posizione era senza speranza. È noto che Parain, ossessionato da un silenzio che gli sfuggiva sempre, giunse agli estremi del terrorismo e tornò a una velata retorica. Il cammino percorso da Ponge è più tortuoso.

Innanzitutto rimprovera al linguaggio di essere il riflesso di una organizzazione sociale che detesta. «Il nostro primo movente fu senza dubbio il disgusto per tutto ciò che siamo costretti a pensare e a dire.» Da questo punto di vista la sua disperazione era meno assoluta di quella di Parain, che tendeva a individuare nel linguaggio un difetto di origine, mentre Ponge era piuttosto portato, dal suo

ottimismo naturalistico, a considerare le parole come fossero viziate dalla nostra forma di società.

A dispetto delle parole stesse, date le cattive abitudini che hanno contratto in tante bocche infette, ci vuole un certo coraggio per decidersi non solamente a scrivere, ma perfino a parlare.

E ancora:

Le corse di camion, di automobili, i quartieri che non alloggiano più persone, ma soltanto merci, o gli incartamenti delle compagnie che le trasportano... i governi di affaristi e di mercanti, passi ancora, se non ci obbligano a parteciparvi... Ahimè, per colmo di orrore, dentro di noi, parla il medesimo ordine sordido, poiché non disponiamo di altre parole né di altre grandi parole (o frasi, cioè altre idee) se non di quelle che l'uso quotidiano prostituisce da sempre in questo mondo volgare.

È chiaro che non se la prende con il linguaggio in sé, ma con il linguaggio «com'è parlato»; dunque non ha mai pensato di rimanere davvero in silenzio: in quanto poeta, considera la poesia come un'impresa generale di ripulimento del linguaggio, proprio come il rivoluzionario, sotto un certo aspetto, può proporsi di ripulire la società. Questi due atteggiamenti, del resto, fanno tutt'uno per Ponge: «Mi rialzerò solo nell'atteggiamento del rivoluzionario o del poeta.»

Ma anche se non scopre nel linguaggio l'impossibilità di principio, la contraddizione formale che vi scorgeva Parain, la sua posizione, inizialmente, non è più invidiabile. Infatti, poiché non desidera il silenzio, poiché il silenzio è una parola, una parola inutile, forse un'insidia, non ha altro a disposizione, per farsi intendere, che le esecrabili parole. Che fare allora? Ponge adotta in un primo tempo la soluzione negativa che gli proponevano i surrealisti: distruggere le parole con le parole. «Le parole» scrive «bisogna renderle ridicole operando una catastrofe, facendone un puro e semplice abuso.» Si

tratta, insomma, di una svalutazione radicale: è la politica del peggio. Ma con quali risultati? È poi vero che con questi mezzi si riesca a costruire un silenzio? Perché, in fondo, quello è un parlare «per non dire niente». E sono proprio le parole che vengono così distrutte? Così facendo non continuiamo invece l'azione incominciata da quelle «bocche infette» che detestiamo, non scacciamo dalle parole il loro particolare significato per ritrovarci in pieno disastro, nell'equivalenza assoluta di tutti i nomi e tuttavia costretti a parlare? Francis Ponge, del resto, non ha insistito in questo tentativo: il suo ingegno singolare lo conduceva altrove; voleva piuttosto strappare le parole a chi le usa malamente, per sperimentare una nuova fiducia nelle parole. Fin dal 1919 ne intravede la soluzione, che troverà il suo fondamento nella imperfezione del Verbo:

O divina necessità dell'imperfezione, divina presenza dell'imperfetto, del vizio e della morte negli scritti, venite anche voi in mio aiuto. L'improprietà dei termini consenta una nuova induzione dell'umano in mezzo a segni da esso già troppo staccati e appassiti, fin troppo pieni di pretese e di boria. Tutte le astrazioni siano internamente minate e, per così dire, fuse dall'intimo calore del vizio, provocato dal tempo, dalla morte e dalle manchevolezze dell'ingegno.

Rimprovera dunque alla parola di aderire troppo esattamente al più banale significato, di essere insieme esatta e povera; ma, osservandola meglio, vi distingue rigonfiamenti, stacchi, significati avventizi, tutta una dimensione segreta e inutile, fatta dalla sua storia e dall'imperizia di quanti l'hanno usata. Ma nella sua profondità ignorata non si trovano forse gli elementi per un rinnovamento dei termini? Non si tratta tanto di insistere, come Valéry, sul significato etimologico delle parole per rinfrescarle, e neanche di scoprirvi, come Leiris, un lato soggettivo che le faccia più nostre: bisogna invece guardarle con lo sguardo che Rimbaud dedicava alle «pitture sciocche», coglierle proprio nel momento in

cui le creazioni umane cedono, s'incurvano, si sottraggono all'uomo per le segrete combinazioni dei loro significati: insomma, sorprenderle e impadronirsene nell'istante in cui sono sul punto di diventare cose. O piuttosto, siccome la parola più umana, più costantemente maneggiata, è pur sempre una cosa, sotto un certo aspetto, sforzarsi di cogliere tutte le parole - insieme con i significati - nella loro strana materialità con l'humus significante, con le scorie e i residui che le riempiono. Mi sembra che questa nozione di «parola-cosa» sia per lui fondamentale. Finora è rimasto ossessionato dalla materialità della parola:

O tracce umane, o suoni genuini, monumenti dell'infanzia dell'arte... caratteri, oggetti misteriosi, percettibili con due sensi soltanto... io voglio farvi amare più per quello che siete, che non per il vostro significato, innalzarvi a una condizione più nobile che non quella di semplici designazioni.

Così scriveva nel 1919. E nella sua opera più recente, *Le Parti pris des choses*, ritornando sulla somiglianza delle parole con un guscio emesso dall'uomo, rimane incantato a immaginare questi gusci vuoti, una volta scomparsa la nostra specie, nelle mani di esseri appartenenti a specie diverse che li contemplerebbero come noi contempliamo le conchiglie sulla sabbia.

O louvre della lettura, che sarà forse abitato, dopo l'estinzione della specie umana, da altri ospiti, scimmie, per esempio, o qualche uccello, o esseri superiori, come il crostaceo si sostituisce al mollusco nella tiara bastarda.

La parola, sfuggendo così all'uomo che l'ha prodotta, diventa un assoluto: l'ideale di Ponge è che le sue opere, composte di parole-cose, che sopravvivranno al suo tempo e forse alla sua specie, diventino a loro volta cose. Va considerata, questa, come la semplice conseguenza di un atteggiamento decisamente materialistico? Non credo, e mi sembra anzi di ritrovare in Ponge un desiderio comune a

molti scrittori e pittori della sua generazione: che la loro creazione fosse una cosa, proprio e solamente in quanto era una loro creazione.

Questo sforzo di spostare il significato dei termini sarebbe rimasto un puro atto di ribellione, finché i significati semi-pietrificati, scoperti sotto la crosta superficiale del senso comune non fossero stati indirizzati verso oggetti che fossero loro propri. Si trattava ancora di uno sforzo puramente negativo. Si è reso conto Ponge che un vero rivoluzionario deve essere un costruttore? Si è reso conto che lo «spessore semantico» delle parole rischiava di rimanere astratto se non lo si impiegava anch'esso per designare?

Voleva

proporre a ciascuno un'apertura di botole interne, un viaggio attraverso lo spessore delle [parole]... un sommovimento simile a quello prodotto dall'aratro o dal badile quando improvvisamente e per la prima volta vengono esposte alla luce milioni di particelle, di squame, di radici, di vermi e di insetti rimasti fino allora sottoterra.¹

Ponge però - ed è questa forse la svolta più importante del suo pensiero - si è accorto che non si possono scavare le parole a vuoto per troppo tempo; si è allontanato dalla grande chiacchierata surrealista che per molti è stata solò un modo di far cozzare tra di loro parole senza oggetto; per rinnovare il significato delle parole, recuperare per intero le loro più profonde risorse, bisognava adoperarle per nominare altre cose. La rivoluzione del linguaggio, per essere completa, deve quindi accompagnarsi a una conversione dell'attenzione: bisogna sottrarre il discorso al suo impiego banale, rivolgere il nostro sguardo a oggetti nuovi e rendere «le risorse infinite dello spessore delle cose... mediante le risorse infinite dello spessore semantico delle parole».

Quali saranno, dunque, questi nuovi oggetti? Ce lo dice il titolo della raccolta di Ponge. Le cose esistono. Bisogna rassegnarsi, accettare il loro «partito preso». Ci conviene dunque lasciar perdere i discorsi, troppo umani, per metterci a parlare delle cose, del loro

«partito preso»:² delle cose, cioè dell'inumano. L'inumano, però, ha due sensi: sfogliando il libro di Ponge vedo che parla di ghiaia e di schiuma, che volentieri, con lui, riconosco come cose, ma anche della sigaretta, utensile particolarmente umano, e della giovane madre, che è una donna - e del ginnasta, che è un uomo - e del ristorante Lemeunier, che è un'istituzione sociale. Se però leggo i brani che si riferiscono a questi ultimi oggetti, vedo che il ginnasta,

più rosa che natura e meno agile di una scimmia, balza agli attrezzi posseduto da puro zelo. Poi dalla cima del suo corpo preso nella corda a nodi, interroga l'aria come un verme dalla sua zolla.

Infine cade come un verme giù dagli attrezzi, ma rimbalza in piedi...

Noto subito che Ponge ha voluto abolire il privilegio della testa, l'organo più umano dell'essere umano. Per noi, è l'anima o almeno una figura in piccolo dell'anima, che si tiene in bilico sopra il colletto, separata dal resto. Ponge invece la restituisce al corpo; non la chiama più testa, né faccia, né volto - parole, queste, troppo cariche di significato umano, di sorrisi, di lacrime e di cipiglio - ma «cima del corpo» - e paragona il corpo del ginnasta al verme per abolire la differenziazione degli organi, imponendoci l'immagine dell'animale più liscio, meno differenziato, affinché della testa non rimanga altro che un movimento d'interrogazione in cima a un anellide. L'accorgimento della descrizione, tuttavia, consiste soprattutto nell'avere presentato il ginnasta come fosse l'esponente di una specie animale. Lo descrive come Buffon descriveva il cavallo o la giraffa; ciò che è stato frutto di fatica, ce lo presenta come qualità congenita della specie. «Meno agile di una scimmia» dice - e bastano queste parole a trasformare la destrezza acquisita in una sorta di dono innato. Scompono infine il «numero» dell'artista in una serie di comportamenti fissati dall'ereditarietà e che si susseguono in un ordine monotono e privo di senso.

Ed ecco la «giovane madre»:

Il viso spesso ripiegato sul petto s'allunga un po'. Gli occhi attentamente abbassati su un oggetto vicino, se a volte si sollevano, appaiono un po' stravolti. Affacciano uno sguardo pieno di fiducia, ma che ne sollecita la continuità. Le braccia e le mani si curvano e si rinforzano. Le gambe che sono molto dimagrite e si sono indebolite, rimangono volentieri sedute, con le ginocchia assai rialzate. Il ventre gonfio, livido, ancora molto sensibile; il basso ventre si accontenta del riposo, della notte delle lenzuola.

...Ma appena in piedi, tutto questo gran corpo si svolge stretto...

Qui gli organi si isolano e conducono, ognuno per proprio conto, una vita più lenta; l'unità umana svanisce, ci troviamo di fronte a un polipaio, piuttosto che a una donna. Poi nelle ultime righe tutto si assomma, ma per diventare un grande corpo cieco, non una persona.

Ecco dunque una madre di famiglia e un trapezista, pietrificati. Sono cose. Per ottenere un simile risultato è bastato considerarli senza il partito preso dell'umano che carica di segni i visi e i gesti degli uomini. Si è fatto a meno di incollare loro sulla schiena le etichette tradizionali di «Alto» e «Basso », di attribuire loro una coscienza, di considerarli, insomma, bambole magiche: sono stati, dunque, guardati con gli occhi dei behavioristi. Ed eccoli improvvisamente rientrati nella Natura: il ginnasta tra la scimmia e lo scoiattolo, diventa un prodotto naturale; la giovane madre è un mammifero superiore che ha figliato.

Abbiamo così capito che un oggetto qualsiasi si mostrerà come una cosa non appena lo avremo attentamente spogliato dei significati troppo umani che lo ammantavano. L'idea, in verità, può sembrare ambiziosa: in qual modo io, uomo, posso sorprendere una Natura priva di uomini? Ho conosciuto una bambina che se ne andava rumorosamente da un giardino e poi tornava in punta di piedi per «vedere com'era il giardino quando lei non c'era». Ponge, però, non è così ingenuo: sa che il progetto di raggiungere la cosa nuda è solo un ideale.

Veniamo ora alla mimosa in sé (dolce illusione!); o, se si vuole, alla mimosa senza di me.

Altrove scrive che vorrebbe

descrivere [le cose] dal loro punto di vista. Ma questo è un termine o una perfezione impossibile... C'è sempre qualche riferimento all'uomo... Non sono le cose a parlare tra loro, ma gli uomini che parlano tra loro delle cose e non si può in alcun modo uscir fuori dall'uomo.

Dovremo dunque limitarci ad approssimazioni, purché siano sempre più precise; ma si possono intanto spogliare le cose dei loro significati pratici. A proposito di un greto cosparso di ciottoli, Ponge scrive:

Paragonati alla ghiaia più minuta, e considerando il luogo dove si trovano e il fatto che l'uomo solitamente non ne fa un uso pratico, si può dire che la pietra è ancora selvaggia o almeno non addomesticata.

Rimarrà ancora per alcuni giorni senza un significato in nessun ordine pratico del mondo; approfittiamo dunque delle sue virtù.

Che cosa sono questi «significati pratici» se non il riflesso sulle cose di quell'ordine sociale che Ponge detesta? La ghiaia ci rimanda al tappeto erboso del prato, questo alla villa, questa ancora alla città, ed ecco di nuovo:

Tutti questi camion brutali che passano in noi, officine, fabbriche, negozi, teatri, monumenti pubblici che costituiscono molto di più che lo scenario della nostra vita...

Ponge rifiuta innanzi tutto ogni complicità: dentro di sé trova parole profanate, «bell'e fatte», fuori di sé oggetti addomesticati, avviliti; con una sola azione, tenterà di disumanizzare le parole

ricercandone lo «spessore semantico» sotto il significato di superficie e di disumanizzare le cose raschiandone la vernice dei significati utilitari. Questo vuol dire che bisogna giungere alla cosa dopo aver abolito dentro di sé ciò che Bataille chiama il progetto. Tale tentativo dipende da un postulato filosofico che io mi limiterò per ora a enunciare: nel mondo di Heidegger, l'esistente è innanzi tutto Zeug, utensile. Per vedere in esso das Ding, la cosa temporo-spaziale, bisogna operare su di sé una neutralizzazione: ci si ferma, si progetta di sospendere ogni progetto, si rimane nell'atteggiamento del *Nur verweilen bei...* Allora la cosa appare, e non è altro, in definitiva, che un aspetto secondario dell'utensile - aspetto che si fonda, insomma, sull'utensilità, e sulla Natura, come collezione di cose inerti. Il procedimento di Ponge è inverso: per lui esiste in primo luogo la cosa, nella sua solitudine inumana; l'uomo è la cosa che trasforma le cose in strumenti. Basterà dunque imbavagliare dentro di sé questa voce sociale e pratica, perché la cosa si riveli nella sua verità eterna e immediata. Ponge si rivela qui come un antipragmatista, poiché rifiuta l'idea che l'uomo con la propria azione conferisca a priori il proprio significato al reale. La sua prima intuizione è quella di un universo dato. Scrive:

Devo innanzi tutto confessare una tentazione assolutamente affascinante, lunga, caratteristica, per me irresistibile:

Dare al mondo, all'insieme delle cose che vedo, o concepite per la vista, non come fa la maggior parte dei filosofi e come è indubbiamente logico,³ la forma di una grande sfera, di una grande perla, molle e nebulosa, come fosse brumosa, oppure cristallina e limpida, la quale, come ha detto uno di essi, avrebbe il centro ovunque e la circonferenza in nessun luogo... ma piuttosto, in maniera del tutto arbitraria e mutevole, la forma delle cose più specifiche, quelle più asimmetriche e considerate contingenti, e non solamente la forma, ma tutte le loro caratteristiche... come per esempio un ramo di lilla, un gambero...

Anche se ama ogni fiore, ogni animale, tanto da trasferirne di volta in volta la forma e l'essere all'universo, almeno non mette in dubbio l'esistenza dell'universo e ritiene «logico» concepirlo sotto gli aspetti che il realismo dogmatico gli ha fornito da venti secoli. In questo universo solido, sia esso lilla, gambero o sfera di nebbia, l'uomo sta come una cosa tra le altre cose. In questa concezione quasi ingenua troviamo però l'affermazione del materialismo scientifico: l'oggetto prevale sul soggetto. L'essere pre-esiste alla conoscenza; il postulato iniziale di Ponge si confonde con quello della scienza. Ponge è partito, come molti scrittori e artisti della sua generazione, da un dubbio metodico; ma si è rifiutato di mettere in discussione la scienza. Questa omissione gli giocherà forse, più tardi, brutti scherzi.

Abbiamo tuttavia scoperto per ora il nostro oggetto: l'universo con dentro l'uomo.

Vorrei scrivere una specie di *De rerum natura*. La differenza con i poeti contemporanei è evidente: non vorrei comporre alcune poesie, ma una sola cosmogonia.

Perché una simile cosmogonia si presenta oggi in frammenti discontinui? Perché bisogna prima costruire un alfabeto:

La ricchezza delle proposizioni contenute nell'oggetto più piccolo è così grande, che non riesco ancora a concepire null'altro che le cose più semplici: una pietra, l'erba, il fuoco, un pezzo di legno, un pezzo di carne.

Più che scrivere una cosmogonia, si tratta per ora di scrivere una specie di *Caratteristica universale* per designare esseri elementari che potrebbero in seguito combinarsi per riprodurre esistenti più complessi. Secondo Ponge, esistono dunque una semplicità assoluta e una complessità assoluta; non lo sfiora neanche l'idea che ogni cosa è assolutamente semplice o infinitamente complessa, a seconda del punto di vista che si sceglie. Un uomo che accende una sigaretta

è perfettamente semplice, a condizione però che io consideri quest'uomo con la sua sigaretta come una totalità unica e significativa, cioè che io vi rilevi l'apparizione di una Gestalt. Se però sono volutamente cieco a questa forma sintetica, eccomi allora con tanta carne, ossa e nervi sulle braccia, da dover scegliere, in tutta questa macelleria, «parti» relativamente semplici e accessibili alla descrizione. Così fa Ponge. E io gli chiedo: perché dà al suo femore o al suo bicipite quell'unità che rifiuta al fumatore? Ma su questo torneremo in seguito.

Eccoci dunque in campagna. La campagna si è introdotta fino nel centro della città. Un cavolo in un giardino, un ciottolo sul greto di un fiume, un camion nella piazza, una sigaretta nel posacenere o infilata tra le labbra, sono tutt'uno, poiché ci siamo spogliati del progetto. Le cose stanno là e aspettano. E subito ci si rende conto che esigono un'espressione, che rivolgono

istanze mute perché se ne parli secondo il loro valore, ma anche per se stesse - al di fuori del loro valore consueto di significato - senza scelta e tuttavia con misura, ma quale misura: quella loro propria.

Questo brano va inteso alla lettera. Non è una formula da poeta per contraddistinguere gli appelli che ci mandano i nostri ricordi più oscuri e profondi; ma un'intuizione diretta di Ponge, niente affatto teorica, sulla quale egli ritorna con insistenza nel *Parti pris des choses*, soprattutto nelle pagine ammirevoli dove parla della vegetazione.

Gli alberi... lasciano cadere le loro parole, una marea, un rigurgito di verde. Cercano di compiere una fogliazione completa di parole... Emettono, o almeno così credono, parole qualsiasi, e mandano fuori i rami per appendervi ancora parole... Credono di poter dire tutto, di ricoprire interamente il mondo con parole diverse: ma dicono soltanto «gli alberi»... Sempre la medesima foglia, sempre il medesimo modo di piegarsi e il medesimo limite, sempre foglie tra loro simmetriche, simmetricamente appese. Niente, insomma,

potrebbe fermarli, all'infuori di questa osservazione: «Non si esce dagli alberi per mezzo degli alberi.»⁴

Ce lo spiega, poco dopo, in questi termini:

Non sono altro che volontà di espressione. Non nascondono niente a se stessi, non possono conservare alcuna idea segreta, si mostrano completamente, onestamente, senza riserve... Ogni loro volontà di espressione rimane impotente, se non a sviluppare i loro corpi, come se ogni nostro desiderio ci costasse ormai l'obbligo di nutrire e di sostenere un membro supplementare. Infernale moltiplicazione di sostanza in balia di ogni idea.⁵

Non credo che qualcuno sia mai andato tanto oltre nell'investigazione dell'essere delle cose: qui sono fuori gioco sia il materialismo che l'idealismo; siamo ben lontani dalle teorie, nel nocciolo stesso delle cose, e le vediamo d'improvviso come pensieri impostati con gli oggetti loro propri. Come se l'idea, concepita per diventare idea di sedia, si solidificasse di colpo a cominciare dalla sua faccia retrostante e diventasse sedia. Se si considera la Natura dal punto di vista dell'Idea, non è possibile sottrarsi a questa ossessione: l'indeterminazione tra il possibile e il reale, che si riscontra nel sogno del dormiente in minimo grado, e che è la caratteristica dell'Essere in sé. L'affermazione, infatti, è sempre affermazione di qualche cosa, l'atto affermativo, cioè, si distingue dalla cosa affermata: se però supponiamo un'affermazione nella quale l'affermato interviene a riempire l'affermante e si confonde con esso, l'affermazione non si può affermare, per troppa pienezza e per l'inerenza immediata del contenente al contenuto. L'essere rimane così opaco a se stesso, proprio perché è riempito di sé; e se poi vuole avere una veduta riflessiva di sé, questa stessa veduta, foglia o ramo, s'ispessisce a sua volta, diventa cosa. Tale è l'aspetto della Natura che noi cogliamo quando la contempliamo in silenzio: è un linguaggio pietrificato; di qui il dovere che Ponge avverte nei suoi confronti: manifestare in sua vece. Non si tratta d'altro, infatti,

che di manifestare; ma i tentativi di Ponge sono del tutto differenti dalla «manifestazione» di Gide. Gide, manifestando, vuole ricucire la Natura, serrarne la trama, e farla esistere infine sul piano della perfezione estetica, così da realizzare il paradosso di Wilde: «La natura imita l'arte.» La «manifestazione» di Gide sta al proprio oggetto come il cerchio geometrico sta ai «corpi rotondi» nella Natura. Ponge vuole soltanto prestare il suo linguaggio a tutte le parole sommerse e invischiate che sorgono intorno a lui dalla terra, dall'aria e dall'acqua. Come attuare ciò? Innanzi tutto tornando all'atteggiamento ingenuo, caro a tutti i radicalismi filosofici, a Cartesio, a Bergson, a Husserl: «Supponiamo che io non sappia nulla.»

Prendiamo lo stato attuale della scienza: biblioteche intere su ciascuna parte di essa... Dovrei dunque cominciare a leggerle e a conoscerle? Non basterebbero molte vite. Ci si smarrisce nell'enorme distesa e quantità di nozioni acquisite da ogni scienza, nella quantità sempre crescente delle scienze. L'unica soluzione possibile è dunque di considerare ogni cosa come sconosciuta, di passeggiare o di sdraiarsi all'ombra di un bosco o su un prato e ricominciare tutto daccapo.

Ponge adotta così, senza saperlo, l'assioma che si trova all'origine di ogni fenomenologia: «Alle cose stesse.»⁶ Il suo modo di procedere sarà per amore; quell'amore che non comporta né desiderio, né fervore, né passione, ma approvazione e rispetto assoluti, e la «massima preoccupazione... di non disturbare l'oggetto», un adattamento così perfetto e minuzioso «che le vostre parole si comportino con ogni cosa, per sempre, come si comporta l'oggetto quanto al posto che occupa, alle sue somiglianze, alle sue qualità...» Non si tratta, insomma, di considerare i ciottoli del greto, ma di penetrare nel loro nucleo e di vedere il mondo con i loro occhi, come fa il romanziere che, per descrivere i suoi personaggi, si cala nella loro coscienza e descrive cose e persone quali appaiono loro. Tale posizione permette di capire perché Ponge chiama la sua opera

cosmogonia anziché cosmologia. Il suo problema, infatti, non è quello di descrivere. Nella sua opera è pressoché impossibile trovare le brillanti istantanee con le quali scrittrici come Virginia Woolf o Colette rendono con esattezza l'apparenza di un oggetto. Ponge parla della sigaretta senza dedicare una sola parola alla carta bianca che l'avvolge, parla della farfalla senza quasi far cenno ai disegni che ne screziano le ali: non si cura delle qualità, ma dell'etere; e l'essere di ogni cosa gli appare come un progetto, uno sforzo verso l'espressione, verso una determinata espressione di una particolare sfumatura di aridità, di stupore, di generosità, d'immobilità. Far proprio questo sforzo, oltre l'aspetto fenomenico della cosa, significa raggiungerne l'essere. Da ciò prende origine il suo discorso sul metodo:

Il segreto della felicità di chi contempla sta nel rifiuto di considerare come un male l'invasione della sua personalità da parte delle cose. Per evitare che ciò sconfini nel misticismo, è necessario: 1) rendersi conto esattamente, e cioè esplicitamente, di ogni cosa che si è fatta oggetto della propria contemplazione; 2) cambiare abbastanza spesso l'oggetto della contemplazione e, insomma, mantenere una certa misura. Ma la cosa più importante e la più salutare per chi contempla è la denominazione di tutte le qualità che via via egli scopre; bisogna che le qualità che lo trasportano, lo trasportino oltre la loro limitata ed esatta espressione.

Eccoci dunque tornati alla denominazione dalla quale eravamo partiti e che ora ci appare come la pratica di una virtù ellenica di misura. Intendiamoci bene, però: per Ponge l'uomo denomina, non solamente per fissare in nozione ciò che rischierebbe sempre di degenerare in estasi, ma, in definitiva, tutto per lui ha inizio e compimento nelle parole; nominando, assolve il suo compito d'uomo:

Il Verbo è Dio; esiste solo il Verbo; io sono il Verbo.

L'imposizione del nome assume, di conseguenza, il valore di una cerimonia religiosa; in primo luogo perché corrisponde al momento del ritorno in se stessi: per essa infatti l'uomo, diluito nella cosa, si ritrae, si raccoglie nuovamente in sé e riprende il proprio compito umano; quindi, e soprattutto, perché la cosa, come abbiamo visto, attende il suo nome con tutto lo zelo della sua espressione mancata. La denominazione è, perciò, un atto metafisico di valore assoluto; è l'unione solida e definitiva tra l'uomo e la cosa, perché la ragion d'essere della cosa è di reclamare un nome e il compito dell'uomo è di parlare per dargliene uno. Ecco perché Ponge può così scrivere sulla «modificazione delle cose mediante la parola»:

A un'onda, a un insieme informe che riempie il proprio contenuto o che, almeno, ne fa propria fino a un certo punto la forma - per effetto dell'attesa, di un accomodamento, di una sorta di attenzione, sempre della stessa natura - può accadere ciò che sarà causa della sua modificazione: la parola.

La parola sarebbe dunque per le cose dello spirito la loro condizione indispensabile, il loro modo di stare in piedi fuori del loro contenente. Una volta compreso ciò, si avrà il piacere e la gioia di studiarne con calma, con cura e attenzione le qualità che se ne possono derivare.

La cosa più importante, la più evidente, è una sorta di crescita, di aumento di volume del ghiaccio in rapporto all'onda e la rottura da questa operata del contenente, fino a poco prima forma indispensabile.

Ciò vuol dire che per l'atto stesso che dà alla cosa il suo nome, l'idea diventa cosa e accede nel dominio dello spirito oggettivo. Non si tratta infatti soltanto di nominare, ma di scrivere una poesia; e per poesia Ponge intende un'opera particolare, che esclude rigorosamente il lirismo: dopo le incertezze e le approssimazioni che gli hanno fornito i nomi e gli aggettivi convenienti alla cosa, bisogna raccogliarli in una totalità sintetica e in modo tale che anche l'organizzazione stessa del Verbo in questa totalità esprima con

esattezza l'apparire della cosa nel mondo e la sua articolazione interna. È questo che Ponge chiama poesia; non è affatto, come abbiamo visto, la cosa stessa, e conserva un rapporto con l'uomo: «Altrimenti ogni poesia dovrebbe piacere a tutti e a ciascuno, sempre e in ogni istante, come piacciono e colpiscono gli oggetti delle pure sensazioni.» Ma servendosi di un «rimpasto, di una primordiale indifferenza delle parole ecc..., si dovrà dare l'impressione di un nuovo idioma che produrrà l'effetto di sorpresa e di novità degli oggetti della pura sensazione».

Una simile poesia, proprio per la profonda unità delle parole che la compongono, per la sua struttura sintetica e per l'addensarsi di tutte le sue parti, non sarà una semplice copia della cosa, ma la cosa stessa.

Il poeta non deve mai proporre un pensiero ma un oggetto, deve cioè far prendere al pensiero l'atteggiamento di un oggetto.

La poesia è un oggetto di godimento proposto all'uomo, fatto e posto appositamente per lui...

Ritroviamo qui la tendenza comune alla letteratura e alla pittura del XX secolo, la quale esige che un quadro, per esempio, piuttosto che una traduzione, anche libera, della natura, sia di per sé una natura. Ma bisogna intendersi: qui è la forma stessa, nella sua opacità, che è cosa; il contenuto rimane il movimento profondo della cosa nominata; comunque sia, quando la poesia è compiuta, l'unità del mondo è ristabilita. Sotto un certo aspetto, infatti, tutto è espressione, in quanto le cose tendono spontaneamente al Verbo, come la natura, per Aristotele, tende a Dio; tutto esprime, si esprime o cerca di esprimersi, e la denominazione, che è l'atto più umano, è anche la comunione dell'uomo con l'universo. Da un altro punto di vista, però, tutto è cosa, in quanto la denominazione poetica è anch'essa pietrificata. Nel mondo di Ponge, tutto accade come se una materializzazione sottile s'impadronisse subdolamente dei significati, o piuttosto come se cose e pensieri «si apprendessero» come accade ai budini. L'universo, dunque, perforato per un istante

dal pensiero, si rimargina e rinchiude dentro di sé il pensiero-cosa con la cosa-pensiero. Tutto è pieno: il Verbo si è incarnato e «c'è solo Verbo».

Ponge ha chiamato «contemplazione» il momento d'estasi durante il quale si è collocato fuori di sé nel nocciolo della cosa, e abbiamo visto che l'amore, nel modo da lui inteso, è di natura platonica, poiché non si accompagna a un vero e proprio possesso; non si deve tuttavia pensare che una simile intuizione meriti i rimproveri che comunemente si fanno agli atteggiamenti contemplativi. È infatti di una specie tutt'affatto particolare. In primo luogo, la chiamerei volentieri contemplazione attiva, perché non solo non interrompe in nessun modo il rapporto con l'oggetto, ma anzi suppone che ci si adatti ad esso mediante una quantità di imprese che devono soltanto rispondere al requisito di non avere un fine utilitario. Ponge dice, per esempio, che per descrivere le qualità specifiche della tinozza per far bollire il bucato:

Non basta averla spesso contemplata, stando seduti su una sedia. Bisogna - vacillando - averla prima sollevata di peso da terra, con tutto il carico di stoffe immonde, per poggiarla sul fornello - dove occorre spostarla in un certo modo - per poi collocarla proprio al centro della fiamma.

Bisogna avervi attizzato sotto le braci e averne girato, di tanto in tanto, il contenuto; averne spesso tastate le pareti tiepide o scottanti, poi averne ascoltato il profondo borbottio interno, e più volte sollevato il coperchio per verificare la pressione dei gettiti e la regolarità della bagnatura.

Bisogna, infine, averla afferrata di nuovo con le due braccia, ancora in bollore, per deporla a terra.

A questo punto, la si sarà forse scoperta...

Va da sé che quando Ponge, per aiutare sua moglie o un'altra persona di famiglia, esegue questi diversi lavori pesanti, li spoglia, forse a grave scapito del bucato, di qualsiasi significato pratico. Vi trova soltanto l'occasione di stabilire con esso un più stretto

contatto, di valutarne il peso, misurarne con le braccia la circonferenza, lasciarsi penetrare dal suo calore. Con altri oggetti il rapporto sarà ancora più disinteressato: apre le porte per il piacere di aprirle: «...il piacere di impugnare al ventre, nel suo nodo di porcellana, uno di questi alti ostacoli di una stanza...»; scortica le «vecchie rocce austere» del loro muschio. Eppure chiunque ha avuto occasione di aprire una porta, di trasportare una tinozza sul fornello, di strappar via un ciuffo di muschio, di immergere le braccia nel mare: tutto però dipende da ciò che ognuno ci mette dentro.

Ma, soprattutto, Ponge non si è mai staccato neanche per un istante dal suo partito preso rivoluzionario: la sua contemplazione è attiva, perché distrugge l'ordine sociale che si riflette sulle cose e si oppone a ogni vano tentativo di evasione:

A ogni desiderio di evasione, bisogna opporre la contemplazione e tutte le sue risorse. È inutile partire: bisogna trasferirsi nelle cose.

La sua intuizione, in quanto disumanizzante, contribuisce a rinchiudere sulle nostre teste il mondo materiale nel quale ci perdiamo come cose; manca poco che non diventi panteista. Diciamo piuttosto che è un panteismo che si è fermato in tempo: è dunque chiaro che si va compiendo sia in contrasto che in accordo. Il suo fine ultimo, tuttavia, è la sostituzione di un vero ordine umano all'ordine sociale che distrugge. Il partito preso delle cose porta alla «lezione delle cose». Perché «milioni di sentimenti, diversissimi dal piccolo catalogo di quelli che attualmente provano gli uomini più sensibili, devono essere ancora conosciuti e provati»; e per scoprirli dobbiamo penetrare nell'intimo delle cose. Dobbiamo dunque impadronircene e farli vivere in noi:

Per quanto mi riguarda, ci tengo ad affermare che sono tutt'altra cosa e che, per esempio, oltre a tutte le qualità che io ho in comune con il topo, con il leone, con la rete, aspiro alla qualità del diamante e mi sento del tutto solidale... sia con il mare, sia con la scogliera da esso battuta, sia con la ghiaia che ne risulta... senza compromettere

tutte le qualità di cui son certo che la contemplazione e la denominazione di oggetti diversissimi mi procureranno in seguito coscienza e godimento effettivo.

Qualcuno potrebbe forse rintracciare qui un animismo ingenuo, in compatibile con il materialismo professato poco prima da Ponge; ma è vero piuttosto il contrario. Quando Ponge vuole beneficiare o far beneficiare gli altri dei sentimenti che egli ritiene rinchiusi nel nocciolo degli oggetti, non riduce le cose alla stregua di omuncoli silenziosi, ma considera invece, deliberatamente, gli uomini come cose. Egli attribuisce indubbiamente, agli oggetti inanimati, particolari «maniere-di-comportarsi», tuttavia rimane interamente behaviorista e non ritiene che i nostri «comportamenti» siano a priori di natura diversa. In ogni cosa c'è uno sforzo materiale, una tensione, un progetto che ne costituisce l'unità e la permanenza; neanche noi siamo fatti diversamente: la nostra unità, per lui, è l'unità dei nostri muscoli, dei nostri tendini, dei nostri nervi e questa tensione fisiologica che tiene insieme il nostro tutto fino alla morte. Non ci troviamo dunque affatto di fronte a una umanizzazione della ghiaia, ma alla disumanizzazione dell'uomo, estesa fino a comprenderne i sentimenti; e se anche il mio sentimento è una cosa, un determinato ordine che si impone ai miei visceri, non si potrebbe parlare del sentimento della pietra? Se posso alimentare la mia collera, non posso anche conservare in me, se non altro come schema affettivo, un certo tipo di disseccamento sobrio e altero che potrebbe essere in me l'indizio della ghiaia? Non è giunto ancora il momento di stabilire se Ponge abbia ragione o torto - e come abbia ragione, forse contro se stesso; per ora stiamo solo esponendo la sua dottrina. Ciò non toglie che questo tentativo di conquistare alla nostra sensibilità terreni ancora vergini assuma ai suoi occhi un valore altamente morale; non avrà fatto in tal modo una semplice opera di pittore, ma avrà veramente assolto la sua missione di uomo, poiché, com'egli dice, la nozione propria dell'uomo è «la parola e la morale: l'umanesimo».

Che cosa ha fatto? È riuscito nel suo scopo? È giunto il momento di esaminare le sue opere, e di esaminarle come oggetti, dal momento che tali le considera anche lui, cioè come cose, allo stesso modo della sigaretta o della lumaca, per districarne l'articolazione interna e il significato, senza badare alle intenzioni ostentate dall'autore. Vedremo allora se il loro «modo di comportarsi» corrisponda punto per punto alle teorie fin qui esposte.

II

Le poesie di Ponge si presentano come costruzioni sfaccettate, dove ogni sfaccettatura è un paragrafo. Attraverso ciascuno di esse si vede l'oggetto intero, ma ogni volta da un punto di vista diverso; l'unità organica è dunque il paragrafo, che basta a se stesso. I paragrafi molto di rado sono collegati tra loro, rimangono anzi separati, per così dire, da un certo spessore di vuoto: non si passa da una sfaccettatura all'altra; solo imprimendo all'intera costruzione un movimento rotatorio, un'altra sfaccettatura viene a trovarsi a tiro del nostro sguardo. Tuttavia né Ponge né il lettore si giovano dello slancio acquisito: ogni volta bisogna ricominciare daccapo. La struttura interna della poesia risulta quindi essere una giustapposizione; non si può però impedire alla memoria di ricordare i paragrafi precedenti e di collegarli con quelli che seguono nella lettura, così che si forma lo stesso un'idea, da tutto questo mosaico. Come accade in *Le Mimosa*, il poema si presenta quale una serie di approssimazioni, ciascuna delle quali costituisce un paragrafo. *Le Mimosa* sembra un tema con variazioni: tutti - o quasi tutti - i motivi vi sono accennati fin dal principio e ogni paragrafo si presenta come una combinazione nuova di questi motivi, con l'inserimento di pochissimi elementi nuovi; ogni variazione è quindi messa da parte come fosse imperfetta ed è superata, e assorbita da una nuova combinazione che riparte da zero. Tuttavia essa rimane, se non altro, come un'immagine di ciò che è stato già fatto e che non si deve più fare, mentre il paragrafo conclusivo avrà fuso tutti i

diversi saggi in una «stesura definitiva». Ogni paragrafo, di conseguenza, è presente, nonostante tutto, in quello successivo; ma non secondo la «molteplicità di interpretazione» di cui parla Bergson e neppure come le note sgranate di una melodia, che si sentono ancora nella nota che segue, la coloriscono e le conferiscono il suo significato: il paragrafo precedente invade quello che segue, nel tentativo di fondervisi. Ma non ci riesce: l'altro lo respinge con tutta la sua densità.

E, poiché l'unità organica è data dal paragrafo, ogni frase assume nell'interno di una simile totalità un compito differenziato. A questo punto non si può più parlare di giustapposizione: qui c'è movimento, passaggio, salita, discesa, slittamento, trapasso, principio e fine. Lèggo le prime righe di *Bords de mer*: la frase iniziale è un'affermazione incondizionata; la seconda, che inizia con un «ma», la corregge; la terza, con un «è per questo che», trae la conclusione dalle prime due; e la quarta, che esordisce con un «poiché», giustifica infine il tutto. Si ha così un movimento, una divisione molto accentuata del lavoro, l'immagine insomma della vita; non siamo più di fronte, o almeno così pare, a un polipaio, ma a un organismo evoluto. Mi sento tuttavia impedito da un disagio difficile a definirsi: questa vita così formicolante, così indaffarata, ha qualche cosa di ambiguo. Apro a caso le *Pensées* di Pascal:

L'uomo contempli dunque la natura intera nella sua alta e piena maestà, distolga lo sguardo dalle cose meschine che lo circondano. Guardi la luce sfolgorante, posta come una lampada eterna a illuminare l'universo, e consideri la terra come un punto, rispetto all'ampio giro che l'astro descrive, e si stupisca che perfino quell'ampio giro sia poca cosa rispetto a quello che abbracciano gli astri ruotanti nel firmamento. Ma se la nostra vista si ferma qui, l'immaginazione vada oltre; si stancherà prima questa di concepire nuove immagini, che la natura di offrirgliene. Tutto il mondo visibile è solo un frammento impercettibile nell'ampio grembo della natura. Nessuna idea vi si può avvicinare. Per quanto noi ci sforziamo di dilatare i nostri intendimenti, ecc., ecc...

In Pascal il punto fermo esprime un sospiro, e non una pausa. Si trova tra i due primi periodi, in rapporto al respiro e al godimento della vista, piuttosto che al significato, poiché sia nel primo che nel secondo si trovano forme esortative separate tra loro da semplici virgole. Ne risulta così un movimento che si prolunga dall'uno all'altro periodo, rivelando una profonda unità sotto l'apparente frattura; e il secondo si avvantaggia talmente dello slancio impresso dal primo, che non c'è nemmeno bisogno di ripetere il soggetto: lo stesso «uomo» abita sia l'uno che l'altro. Dopo un così forte esordio, il terzo periodo può riprendere fiato, variando di poco il modo di presentare la medesima esortazione; dopo un inizio così violento, cammina sul velluto, e il pensiero può connetterlo, suo malgrado, ai due che lo precedono. Si tratta ora di passare dall'esortazione alla constatazione; ma con quale accortezza: il passaggio avviene nel terzo periodo, dopo la fragile barriera di un punto e virgola. Il periodo centrale è dunque il perno del paragrafo, dove si estingue l'impeto iniziale e si annuncia il moto di onde calme e concentriche che ci trasporteranno fino alla fine. Ecco una vera unità melodica, tanto melodica che dà quasi fastidio.

Per contrasto, si capisce meglio la struttura dei paragrafi di Ponge: le sue frasi si fanno tra loro cenni d'intesa, predispongono passaggi, tentano di gettare ponti. Ma ciascuna è così densa, così definitiva, la sua coesione interna è tale, che, come abbiamo visto poco fa a proposito dei paragrafi, tra l'una e l'altra ci sono delle fessure, c'è il vuoto. L'intera vita del poema è situata tra due punti, che assumono un valore fondamentale: rappresentano cioè un momentaneo annientamento del mondo, che si ricostituisce pochi istanti dopo. Di qui il gusto sconcertante dell'oggetto: le frasi sono costruite l'una in funzione dell'altra con ganci e asole; hanno uncini, per poterle agganciare, ma una distanza minima fa sì che i ganci ricadano senza potersi allacciare. L'unità del paragrafo è messa in evidenza, ma è semantica, troppo poco materiale, troppo intelligibile per poter essere apprezzata. È un'unità fantasma, presente dovunque, ma mai tangibile. I «perché», i «ma», i «tuttavia» vi assumono un aspetto ambiguo e un po' solenne, perché

sarebbero fatti per concatenare, per preparare dei passaggi, ed eccoli invece elevati d'un tratto alla dignità dell'apertura di frase. Ciò di cui essi sono i primi a meravigliarsi (potrei dire, se volessi esprimermi «alla maniera di» Ponge)..

Questo aspetto del *Parti pris des choses* può trovare molte spiegazioni. Lo stesso Ponge ci ha avvertito che il suo lavoro era discontinuo: per vivere, deve lavorare dieci ore al giorno; scrive la sera, e per breve tempo; ogni sera deve ricominciare daccapo, senza slancio, senza spinta; ogni sera deve ritrovarsi davanti alla cosa - e al foglio di carta; ogni sera scoprire una nuova sfaccettatura, scrivere un altro paragrafo; lui stesso però ci avverte dei pericoli di una interpretazione così materialistica. «Anche se ne avessi il tempo, del resto, credo che non riuscirei più a lavorare molto, e a più riprese, sul medesimo argomento; mi interessa invece cogliere ogni sera un nuovo oggetto e trarne insieme un piacere e una lezione.» Si tratta, sotto un certo aspetto, di un partito preso di discontinuità, che corrisponde a una scelta di fondo. Bisognerebbe dimostrare - e non sarebbe poi difficile, ma il discorso ci porterebbe troppo lontano - perché gli «studiosi d'anime», come Barrès, si allineano per il partito della continuità e perché gli «studiosi di cose», come Renard, come Ponge, preferiscono la discontinuità. Quel che importa, ora, è di determinare l'effetto - ottenuto più o meno consciamente - di queste discontinuità, che costituisce forse il fascino più immediato e più difficile da spiegare delle opere di Ponge. Mi sembra che le sue frasi stiano una accanto all'altra come i solidi raffigurati nei quadri di Braque e di Juan Gris, tra i quali l'occhio deve cogliere cento diverse unità, mille riferimenti e rapporti per comporre infine un unico quadro e che sono tuttavia circondati da linee così dense e scure, così profondamente gravitanti sul proprio centro, che l'occhio deve per forza passare sempre dal continuo al discontinuo, cercando di compiere una fusione delle diverse macchie del medesimo violetto e urtando ogni volta contro l'impenetrabilità del mandolino e della brocca. In Ponge, però, mi sembra che tutta questa frammentarietà abbia un senso del tutto particolare: è l'espressione cioè del poema in sé, nella sua forma intuitiva come una sintesi continuamente

evanescente dell'unità vivente e della dispersione inorganica. Non dimentichiamo che in Ponge il poema è cosa e che, come tale, esige un determinato modo di esistere, che la struttura delle frasi e dei paragrafi gli devono conferire; e mi sembra che questo modo di esistere potrebbe definirsi simile a quello di una statua incantata; abbiamo a che fare con marmi abitati dalla vita. E questi paragrafi, percorsi sempre dal ricordò di altri paragrafi, senza possibilità di adattamento reciproco, queste frasi, che nella loro solitudine inorganica ronzano di richiami ad altre frasi cui non possono congiungersi, non ricordano forse i conati della pietra per assumere un'esistenza organica? Questa è un'immagine intuitiva, data dallo stile e dalla scrittura, della maniera con cui Ponge vuole farci considerare le «cose»; ma su questo argomento bisognerà ritornare.

Le frasi di Ponge, così sospese nel vuoto per una minuta disgregazione dei loro nessi, sono energicamente affermative. Si tratta, in primo luogo, del gusto dell'autore, che desidera lasciare dopo di sé delle «sentenze», cioè frasi dense di significato, già pietrificate, la cui potenza d'affermazione sia tale che tutta una collettività possa farle proprie. Diventa così comprensibile la severa economia di parole che egli pratica costantemente - e come la congiunzione «e», per esempio, sia praticamente soppressa nelle sue opere o vi figuri soltanto in veste di esordio cerimonioso -, oppure come talvolta le subordinate, inamidate dall'affermazione onnipresente, stiano in piedi da sole, senza una proposizione principale, tra due punti fermi, come se si trattasse di motivazioni di una sentenza:

Ma come ogni bruco ebbe la testa accecata e rimasta nera e il torso smagrito dalla vera e propria esplosione, di dove spiccarono le ali simmetriche.

Da allora in poi la farfalla erratica si posa solo a capriccio della sua corsa, o press'a poco.

L'atto affermativo, con la sua pompa, ha soprattutto la funzione di mimare il sorgere categorico della cosa. Lo scopo di Ponge, non dobbiamo dimenticarlo, non è di descrivere l'ondeggiare delle

apparenze, ma l'intima sostanza dell'oggetto, nel preciso istante in cui, di per sé, si determina. La sua frase riproduce così il movimento della generazione: è innanzi tutto una genesi e una sintesi. Il problema di Ponge si ricollega, a questo punto, con quello di Renard; come, cioè, comprendere in una sola frase più idee? Ma, mentre Renard inseguiva l'ideale impossibile del silenzio, Ponge mira all'immediata riproduzione della cosa. Bisogna che le parole si cristallizzino a mano a mano che l'occhio le percorre e che la frase, alla fine, reproduca un evento. Ma poiché questo evento ha l'ostinazione della cosa e non il divenire flessibile della vita, poiché si tratta, più che di una nascita, di una specie di apparizione congelata, bisogna che il movimento generatore, invece di propagarsi mollemente, come un'onda, da una frase all'altra, urti fortemente e s'arresti proprio al limite del punto. Così si spiega la frequente struttura della frase; dapprima il mondo rapido e liquido delle apposizioni, e poi l'arresto, la proposizione principale, breve e concisa: la cosa «si è rappresa» e circoscritta; ed ecco la farfalla:

Minuscolo veliero dell'aria sbattuto dal vento in petalo superfluo, vagabonda per il giardino.

La frase di Ponge è, di per sé, un mondo minutamente articolato, dove ogni parola ha un suo posto ben calcolato, dove i rinvii e le inversioni servono a presentare i fatti nel loro vero ordine, ma figurano anche come un ricordo lontano del simbolismo e delle invenzioni sintattiche di Mallarmé. In questo mondo in fusione si compiono talvolta solidificazioni improvvise, appaiono dei grumi - per lo più avverbi - e quindi parti dell'intera frase emergono come grossi volumi pastosi, che manifestano una sorta di indipendenza: ciò accade perché Ponge è obbligato a descrivere in fretta, proprio all'interno della frase, gli elementi che compongono la «cosa» presa in esame e la loro genesi. Si hanno così altre cose nella cosa e altre genesi nella genesi. Ecco la pioggia:

Secondo l'intera superficie di un piccolo tetto di zinco sul quale strapiomba lo sguardo, gronda in velo molto sottile, cangiante a causa delle correnti assai variate dalle impercettibili ondulazioni e dalle bozze della copertura. Dalla vicina grondaia dove fluisce con l'avarizia di un ruscello scavato in profondità, senza grande pendenza, ricade improvvisamente in una rete perfettamente verticale, rozzamente intrecciata fino a terra, dove si frantuma e rimbalza in nastrini scintillanti.⁷

Rimangono le parole il cui «spessore semantico» deve esprimere la ricchezza delle cose; ma questo, a dire la verità, è ciò che colpisce di meno. Ponge usa certo una felice leggerezza di linguaggio, un modo particolare di non trattarlo coi guanti, di servirsi di giochi di parole e d'inventarne anche, se necessario, come «gloriosi» o «floribondi», ma in lui prendono il sapore di sorrisi liberatori.

In quanto «ex martire del linguaggio», mi si consenta di non prenderlo sempre sul serio.

È vero che dà peso più di qualsiasi altro scrittore alla corrispondenza tra le parole e le cose che queste indicano:

Il mio lavoro è così difficile perché il nome della mimosa è già perfetto. Conoscendo già la pianta e il nome della mimosa, diventa difficile trovare di meglio che il suo stesso nome per indicare la cosa...

Ma ciò che più importa è una tenerezza sensuale per i nomi, un modo di spremerli per trarne fuori tutto il loro significato. Come quel: «vagabonda per il giardino» che colpisce solo se si accomuna l'idea di un errare per spazi indeterminati, contenuta nel verbo «vagabondare», con quella contraria di circoscritto, di accuratamente rifinito e perfetto, contenuta nella parola «giardino». Per questo Ponge va letto con attenzione, parola per parola, e quindi riletto. La scelta delle parole è profondissima e dà la misura del ritmo della lettura, che va fatta a cascata. Tuttavia è raro che la scelta abbia quell'improprietà premeditata che l'autore si propone; e

se bisogna innanzi tutto riconoscere che è riuscito a realizzare quasi interamente il suo desiderio di produrre poesie-cose, si deve anche ammettere che non è riuscito il suo tentativo di dare «mediante un rimpasto, e una primordiale irrivenza nei confronti delle parole, l'impressione di un nuovo idioma che produrrà l'effetto di sorpresa e di novità degli oggetti d'immediata sensazione».

È ora il momento di passare all'esame del contenuto, non senza aver prima notato, però, che le sue frasi così dense, pronte a scivolare nel solenne, sono alleggerite e come svuotate da una bonaria monelleria che s'infiltra dappertutto. Per concludere, Ponge lascia indovinare se stesso e parla di sé, non però sotto l'aspetto del personaggio che comunemente impersona e che io immagino più cupo, ma sotto quello di un ironico entomologo, chiacchierone e ingenuo, che ricorda una delle affascinanti caricature di Fabre. Egli concepisce infatti i suoi scritti nella zona più felice e migliore di sé. Si tratta certo, come abbiamo visto, di atti rivoluzionari, ma nell'atto stesso egli trova liberazione e piacere:

Si dovrebbe poter dare a tutte le poesie lo stesso titolo: Ragioni di vivere felici. Per me, almeno, quelle che scrivo sono come la nota che tendo a intonare, quando da una meditazione o da una contemplazione scaturisce nel mio corpo la folgore, quelle poche parole che lo ristorano e lo inducono a vivere ancora per qualche giorno.

Come abbiamo visto, Ponge non osserva né descrive: non cerca né determina le qualità dell'oggetto. La cosa, pertanto, non gli appare, come a Kant, quale un polo X, supporto di qualità sensibili. Le cose hanno dei significati. Bisogna condizionare tutto al raggiungimento e alla determinazione di tali significati, di questi «motivi allo stato immaturo o vivace, quando sono stati appena scoperti in mezzo alle circostanze uniche che li circondano nello stesso istante». Motivi, significati, maniere di comportarsi: sono tutt'uno. Occorre, inoltre, una particolare illuminazione per sorprenderli: infatti il punto di vista varia a seconda dell'oggetto. La mimosa viene percepita di

fronte, nel momento in cui i suoi globi gialli, i suoi «gloriosi pulcini» «pigolano d'oro», mentre le sue palme già danno segno di scoraggiamento. Il gambero, invece, dobbiamo cercare di afferrarlo nel momento in cui una «diafanità utile quanto i suoi salti... tolga alla sua stessa presenza immobile sotto lo sguardo qualsiasi continuità». I libri insegnano che la farfalla nasce dal bruco: noi però non andremo a cercarla nel momento della metamorfosi, ma piuttosto nel giardino, quando improvvisamente, anello per anello, sembra venir fuori dalla terra: questa è la sua vera genesi. Il ciottolo invece, vuole essere capito a cominciare dalla roccia e dal mare che lo generano: vi ritorneremo dopo un lungo preambolo sulla pietra.

Preoccupati di lasciare a ciascuna cosa la sua reale dimensione, non quella che assume ai nostri occhi e che dipende dalle nostre misure, vedremo la conchiglia sulla spiaggia come un oggetto «smisurato», come un «enorme monumento», e ci sembrerà allora di contemplare un quadro di Dali dove un'ostrica gigantesca, capace di divorare tre uomini per volta, sia posata sull'infinita monotonia della sabbia bianca.

Noi siamo dunque, in apparenza, dotati di una docilità esemplare, perché cerchiamo soltanto di sorprendere la dialettica dell'oggetto per adattarcivi, e tenteremo, di fronte a ogni realtà, di «lasciare che s'impegni con il suo particolare movimento nel canale delle circonlocuzioni e che raggiunga mediante la parola il punto dialettico dove la collocano la sua forma e il suo ambiente, la sua muta condizione e l'esercizio della sua giusta professione».⁸

È proprio questo il procedimento di Ponge? L'impressione che ci lasciano le sue poesie corrisponde all'esposizione del suo metodo? Oppure è giunto alle cose con idee preconcelte? Sono problemi da esaminare più a fondo.

Rilevo per prima cosa che gran parte dell'affascinante mistero che circonda le opere di Ponge deriva dal fatto che vi si parla diffusamente delle relazioni dell'uomo con la cosa, ma togliendo loro ogni significato umano. Ecco, ad esempio, l'ostrica:

È un mondo ostinatamente chiuso. Però lo si può aprire: bisogna allora tenerla nel cavo di uno strofinaccio, servirsi di un coltello sbrecciato e poco tagliente e tentare ripetutamente. Le dita indiscrete vi si tagliano, le unghie vi si spezzano. È un lavoro ingrato.

Abbiamo così un universo popolato di uomini e tuttavia senza uomini. Chi è più ostrica? L'ostrica vera e propria, oppure quel soggetto impersonale, estraneo e ostinato che sembra uscito da un romanzo di Kafka e che la tormenta con un coltello sbrecciato, senza che si possano immaginare i motivi di questo accanimento, poiché non ci è stato detto che l'ostrica è commestibile? Ed ecco che anche il soggetto impersonale, semi-dio e semi-burrasca, scompare, e lascia il posto a quelle dita indiscrete che ricordano un poco le dita delle mani rigide, raffigurate negli affreschi del Beato Angelico. Strano mondo, nel quale l'uomo è presente con le sue imprese, ma assente come spirito e come progetto; mondo chiuso, di dove non si può né entrare né uscire e che pure richiede proprio un testimone umano: c'è chi scrive il Parti pris des choses, c'è chi lo legge. L'inumanità delle cose mi rimanda a me stesso; così la coscienza, sradicandosi dall'oggetto, si rivela secondo la dialettica hegeliana. Ma la coscienza, secondo Ponge, è la cosa stessa.

Di dove viene, allora, l'unità dell'oggetto? Ecco qui la ghiaia:

Sempre più piccola, ma sempre sicura della sua forma, cieca, solida e asciutta nella sua profondità, il suo carattere sta dunque nel non lasciarsi confondere, ma piuttosto ridurre dalle acque. Di modo che, quando vinta diventa da ultimo sabbia, l'acqua non vi penetra, proprio come la polvere.

Io capisco che Ponge affermi contro la scienza l'unità di questa pietra, che si offre come tale alla sua percezione; ma quando estende quell'unità fino ai frammenti sparsi del ciottolo, fino alla polvere di pietra, allora è chiaro che non si vale più né della scienza né dell'intendimento sensibile, ma soltanto del suo potere umano di

unificazione. La percezione, infatti, gli dà sì l'unità del ciottolo, ma non quella della ghiaia e della sabbia. La scienza, del resto, gli insegna che la sabbia deriva in gran parte da ciottoli sminuzzati, ma aggiunge anche - essendo la Natura esteriorità - che non è mai esistita l'unità della pietra, ma una collezione di molecole animate da movimenti diversi. Ci vogliono un giudizio e una decisione per trasferire a queste metamorfosi, che la geologia ricompone, quell'unità che la percezione ci ha fatto scoprire. L'uomo è tuttavia assente; l'oggetto precede il soggetto e lo schiaccia. L'unità della ghiaia deriva da questa e si comunica alle sue più minute particelle, alla pietra ridotta in briciole, per una virtù interna che corrisponde al progetto originale e che merita l'appellativo di magica. Allo stesso modo possiamo considerare la sigaretta, l'arancia, il pane, il fuoco, la carne: tutti esseri che hanno una coesione accuratamente distinta dalla vita, e che tuttavia li accompagna in tutte le loro trasformazioni. Strana spontaneità cristallizzata, analoga in parte al contenimento di sé per il quale il cerchio rimane cerchio, di per sé solo, mentre per un altro verso si disperde continuamente in un'infinità di punti giustapposti: questi oggetti sono stregati.

Osserviamoli meglio: non c'è più differenza tra il ginnasta, Yuomo di cui Ponge parlava poco prima, e la gabbia o la sigaretta di cui parla ora. Sminuisce l'uno mentre innalza le altre. Abbiamo già visto come riducesse gli atti dell'atleta a nient'altro che proprietà di una specie; mentre attribuisce alla cosa inanimata specifiche proprietà. Del ginnasta scrive: «E infine cade giù talvolta dagli attrezzi come un verme ma rimbalza in piedi.» E della sigaretta: «L'atmosfera insieme nebbiosa e asciutta, scarmigliata, nella quale la sigaretta sta sempre posata di traverso dopo che l'ha ininterrottamente creata.» Oppure dell'acqua: «Si sparge di continuo, rinuncia in ogni istante alla sua forma, non tende che a umiliarsi, si distende a terra bocconi, come un cadavere...» Non si tratta qui di stati particolari, o di una causa esterna (come la gravità, ad esempio) che così ha ridotto la cosa, ma di abitudini comuni a una specie, e ciò fa supporre una certa autonomia di ogni oggetto in rapporto al proprio ambiente e una necessità interiore che gli sia propria. Una simile

«Cosmogonia», di conseguenza, ha piuttosto l'apparenza di una storia naturale: uomini, animali, piante, minerali sono posti, insomma, su un medesimo piano. Non si tratta di aver innalzato - o abbassato - tutti gli esseri fino alla pura forma della vita, ma di aver concepito per ciascuno la stessa intima coesione, proiettando, per dirla con Hegel, l'interiorità sull'esteriorità. L'ambigua originalità delle cose del lapidario di Ponge sta nel fatto che non sono affatto animate: conservano invece la loro inerzia, il loro frazionamento, la loro «stupefazione», quella continua tendenza a distruggersi che Leibniz chiamava la loro stupidità. Ponge non si contenta di mantenere queste qualità, ma le proclama: sono riunite, connesse tra loro da «proprietà», da sentimenti addirittura che si modificano al loro contatto e che, rendendole un poco partecipi della loro interna tensione, si pietrificano e insieme si disfano. Prendiamo la pietra: è viva; prendiamo la vita: è pietra. I riscontri antropomorfi abbondano, ma, mentre rischiarano la cosa di una luce piuttosto ambigua, hanno come risultato, in particolare, di declassare l'umano, di «impietrarlo» come dice il nostro autore. Torniamo ora all'acqua:

È bianca e scintillante, informe e fresca, passiva e ostinata in un solo vizio: la gravità, disponendo di mezzi eccezionali per soddisfare questo vizio: contornando, penetrando, erodendo, filtrando.

Non la si direbbe una descrizione di una famiglia vegetale? Ma Ponge continua:

Anche internamente questo vizio produce i suoi effetti: si sparge senza posa, rinuncia in ogni istante a ogni forma, non tende che a umiliarsi, si stende a terra bocconi, come un cadavere...

Questo annientamento interiore ci riporta improvvisamente all'inorganico. L'unità dell'acqua svanisce quasi completamente. Esitiamo a seguire una delle vie che ci condurrebbe verso qualcuno dei personaggi dei racconti, flosci e disossati, sempre sul punto di

appiattirsi e che, tirati su per un orecchio, piombano subito stesi a terra, quanto sono lunghi, oppure a impegnarci nell'altra, che ci descrive lo slegamento di tutte le particelle dell'acqua, la polverizzazione del suo essere, affermando contro ogni tentativo di unificazione l'onnipotenza dell'inerzia e della passività. E, mentre ci troviamo a questo bivio, in tale indecisione che mai abbandona chi legge Ponge, questi improvvisamente aggiunge: «Si potrebbe quasi dire che l'acqua è folle.» Come non rendersi conto che qui non è l'acqua a ricevere un nuovo carattere, ma la pazzia a subire piuttosto una metamorfosi segreta, trasformandosi in acqua per averne sfiorato la superficie e divenendo, nell'uomo e fuori dell'uomo, un comportamento inorganico? Potrei dire altrettanto di tutte le passioni che Ponge presta alle sue cose: si tratta sia di significati che egli toglie all'uomo, sia di procedimenti per mantenere il sottile squilibrio nel quale vuole immergerci.

Quali sono i rapporti tra l'oggetto così descritto e il suo ambiente? Non possono essere puramente esteriori. Ponge incorpora spesso all'oggetto, facendolo diventare una delle sue proprietà, ciò che appartiene all'esterno e si posa per un attimo su di esso: la ghiaia, non il sole, «disperde» l'acqua del mare che le scorre sopra; la gravità è un «vizio» dell'acqua, non un richiamo esterno. Ma questo, si potrebbe obiettare, è proprio dell'osservazione: quando vedo salire un pallone pieno di gas, parlo della sua forza ascensionale oppure dico con Aristotele che il suo posto naturale è in alto. E che cosa potrebbe essere più naturale in Ponge, dal momento che ha deciso di mostrare le cose come le vede?

Così è infatti, e tutto andrebbe bene se si astenesse, come si era impegnato a fare, da qualsiasi ricorso alla scienza. Ma ecco che, per una sua nuova ambiguità volontaria, ci si accorge che Ponge ha fatto, di questo universo dell'osservazione pura, anche e contemporaneamente l'universo della scienza. Sono le sue conoscenze scientifiche che lo illuminano e lo guidano continuamente, consentendogli di interrogare con più grande precisione il suo oggetto. Le foglie sono «turbate da una lenta ossidazione...», i vegetali «esalano l'acido carbonico per via della

funzione clorofilliana, come un sospiro che durerà notti e notti». A proposito della ghiaia, Ponge descrive, in termini che sono peraltro magnifici, la nascita e il raffreddamento della terra; le immagini sono talvolta altrettanto metafore intese a rendere in modo più gradevole quella che è una legge scientifica: scrive, per esempio, che il sole «costringe (l'acqua) a un ciclismo perpetuo, la tratta come uno scoiattolo nella sua ruota». Il magico universo dell'osservazione lascia intravedere, al di sotto, il mondo della scienza e il suo determinismo.

A uno spirito avido di nozioni che si è dapprima nutrito di simili apparenze, a proposito della pietra, la natura si mostrerà, infine, sotto una luce forse troppo semplice, come un orologio il cui principio è fatto di ruote che girano a velocità molto diverse, benché siano messe in movimento da un solo motore.

Il punto di vista meccanicistico è così forte in lui da provocare nel suo libro una sorta di scomparsa della liquidità. L'acqua si definisce con il suo annientamento, la pioggia è paragonata a una rete intrecciata, a piccoli globi, a nastri, la si spiega con un «meccanismo di orologeria». Il mare è talvolta «un agglomerato pseudo-organico di vele sui tre quarti del mondo ugualmente diffusi», e talvolta un «voluminoso tomo marino» che il vento accartocchia e sfoglia. Questo scambio di elementi è proprio del pittore e del poeta, e Proust lo ammirava in Elstir. Elstir però trasformava anche la terra in acqua, mentre qui avvertiamo che il fondo delle cose è solido. «Liquido è per definizione ciò che preferisce obbedire alla gravità per mantenere la propria forma, ciò che rifiuta ogni forma per obbedire alla gravità.» Ci si accorge allora che la liquidità è una funzione della materia - e che esiste, insomma, una materia. L'originalità e la potenza delle poesie di Ponge sta proprio in questo baluginare continuo dell'interno verso l'esterno; nei brevi crolli all'interno di un medesimo oggetto che ne rivelano gli stati nascosti sotto le sue proprietà, e poi vengono le brusche impennate che unificano gli stati in condotte e perfino in sentimenti; nella

disposizione di spirito che suscita nel lettore, a non sentirsi più in pace da nessuna parte, a dubitare che la materia sia animata e che i moti dell'animo siano turbamenti della materia; tali scambi continui lo portano a mostrare l'uomo come un pezzetto di carne intorno a qualche osso e, all'inverso, la carne come una «sorta di officina: tubazioni, altiforni, botti stanno vicini ai magli, e cuscini di grasso», modo questo di unificare i sistemi meccanici della scienza con le formule della magia e di mostrare improvvisamente, sotto la magia, il determinismo universale. Ma alla fine predomina il solido, e con esso la scienza cui spetta l'ultima parola.

Ponge ha scritto in tal modo alcune meravigliose poesie, d'intonazione del tutto nuova, e ha creato una natura materiale che gli è propria. Non gli si potrebbe chiedere di più. Bisogna aggiungere che il suo tentativo rimane, per i suoi secondi piani e gli sfondi, uno dei più curiosi e forse più importanti del nostro tempo; se vogliamo però metterne in luce l'importanza, dobbiamo sollecitare l'autore a rinunciare ad alcune contraddizioni che la nascondono e la sminuiscono.

Ponge non è rimasto fedele al suo proposito: si è avvicinato alle cose non con quello stupore ingenuo che si era proposto, ma con un partito preso materialista. A dire la verità, si tratta, per lui, più di una sua scelta originale che di un sistema filosofico prestabilito; la sua opera, infatti, vuole essere sia una spiegazione di questa scelta che la rappresentazione degli oggetti che cadono sotto la sua attenzione, ma è una scelta difficile da definire. Rimbaud diceva:

Si j'ai du gout, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.

E sognava terribili massacri che liberassero la terra dagli abitanti, dalla flora e dalla fauna. Ponge non è così sanguinario; è un Rimbaud in bianco e il *Parti pris des choses* potrebbe essere definito una «geologia senza massacri». Dimostra anche, a prima vista, di amare i fiori, gli animali e perfino gli uomini; e senza dubbio li ama, e molto, ma a condizione di pietrificarli. Ha la passione e il vizio

della cosa inanimata, materiale, del solido. In lui tutto è solido: dalla sua frase fino alle più profonde stratificazioni del suo universo. Attribuisce ai minerali un comportamento umano, ma solo per mineralizzare gli uomini; prende a prestito dalle cose alcune maniere d'essere, per mineralizzare se stesso. Si può forse intravedere un grande sogno necrologico dietro la sua azione rivoluzionaria: seppellire nel sudario della materia ogni cosa vivente e in particolare l'uomo. Tutto ciò che esce dalle sue mani è cosa, senza escludere le sue poesie, anzi queste soprattutto. Il suo desiderio estremo è che tutta la nostra civiltà, con i suoi libri, appaia un giorno come un'immensa necropoli di conchiglie agli occhi di una scimmia superiore, cosa anch'essa, che sfoglierà distrattamente i resti della nostra gloria; già avverte lo sguardo di quella scimmia, già lo sente sopra di sé: sotto quegli occhi da Medusa, sente i suoi umori solidificarsi e se stesso trasformarsi in statua; è la fine, appartiene ormai alla natura della roccia e del ciottolo; la stupefazione della pietra gli paralizza le braccia e le gambe. I suoi scritti tendono a preparare questa inoffensiva e radicale catastrofe, per la quale egli ricorre ai servigi della scienza e della filosofia materialistica. Prima di ogni altra cosa, scopro in lui un certo modo di annientare d'un tratto tutto ciò che lo fa soffrire: i soprusi, le ingiustizie, il ripugnante disordine di una società nella quale è stato scaraventato; ma, ancor più, mi sembra che abbia scelto un mezzo rapido di realizzare simbolicamente il nostro comune desiderio di esistere finalmente secondo il modello dell'in-sé. Ciò che lo affascina nella cosa, è il suo modo di esistere, la sua totale adesione a sé, il suo riposo: non più fughe ansiose, né collera né angoscia; ma l'imperturbabile insensibilità della ghiaia. Ho già fatto notare altrove che l'aspirazione di ognuno di noi è di esistere con piena coscienza secondo il modo di essere della cosa: essere cioè interamente coscienza e interamente pietra. Il materialismo dà a questo sogno una soddisfazione di principio, poiché dice all'uomo che è soltanto una macchina; così provo l'oscuro piacere di sentirmi pensare e di sapermi un sistema materiale. A mio avviso, però, Ponge non si accontenta di questo puro sapere teorico, ma ha compiuto uno

sforzo quanto mai radicale per far scendere sul piano dell'intuizione questa conoscenza puramente teorica; e se riuscisse a congiungerle l'una all'altra, il gioco sarebbe fatto. E quel baluginare di interiorità e di exteriorità al quale poco fa accennavo ha una precisa funzione: in mancanza di una fusione reale tra la coscienza e la cosa, Ponge ci fa oscillare dall'una all'altra a grande velocità, con la speranza di attuare la fusione al limite massimo della velocità stessa.

Ma non è possibile: per quanto velocemente ci faccia oscillare, è lui che ci rimanda da un'estremità all'altra, per quanto rinchiuda il mondo sopra di sé con tutto ciò che vi sta dentro, nello stesso istante viene a trovarsi al di fuori, fuori del mondo, di fronte alle cose, da solo. Abbiamo già incontrato infinite volte e sotto varie forme, in Bataille, in Blanchot, nei surrealisti, questo sforzo di vedersi con gli occhi di una specie estranea per potersi finalmente riposare dal doloroso dovere di essere il soggetto; è questo il significato del fantastico moderno, come quello del materialismo proprio del nostro autore.⁹ Ogni volta il suo tentativo è fallito, perché colui che compie un simile sforzo, proprio perché lo compie, sfugge a se stesso e si pone al di là del suo sforzo. Come Hegel che, per quanto faccia, non può entrare nello hegelismo. Il tentativo di Ponge è destinato al fallimento, come tutti gli altri dello stesso genere.

Un tentativo, però, che ha avuto un risultato inatteso. Ponge ha racchiuso nel mondo ogni cosa, e se stesso nella misura in cui è cosa; resta soltanto la sua coscienza contemplativa la quale, proprio perché è coscienza del mondo, viene di necessità a trovarsi al di fuori del mondo: una coscienza nuda, quasi impersonale. Che cos'altro ha compiuto, se non la «riduzione fenomenologica»? La quale non consiste, infatti, nel mettere il mondo «tra parentesi» per liberarsi di ogni idea preconcepita? Il mondo, allora, non è più né rappresentazione, né realtà trascendente; né materia, né spirito. È qua semplicemente - e io ne ho coscienza. Che premessa straordinaria, se Ponge l'avesse accettata, per poter arrivare «alle cose stesse» senza alcun pregiudizio! La scienza si troverebbe nel mondo: tra parentesi. Allora basterebbe davvero dire ciò che si vede

- e sappiamo con quale vigore noi vediamo. Nulla andrebbe perduto
- se non forse il partito preso di trattare gli uomini come manichini; bisognerebbe infatti accettarli con i loro significati umani, invece che partire da un materialismo teorico per ridurli con la forza al rango di automi. Piccolo cambiamento non deplorabile, poiché i soli due brani pessimi - ma pessimi davvero - di Ponge sono: R. C. Seine N. e Le restaurant Lemeunier, che dedica alle collettività umane. Il significato delle cose e i loro «modi di comportarsi» ne risulterebbero ravvivati, poiché, infine, se tutto può essere definito materia nello strano materialismo di Ponge, tutto è anche pensiero, essendo tutto espressione. Bisogna riconoscere, con lui, che le cose possono insegnarci certi modi d'essere: va bene ch'egli sia leone, ghiaia, topo, mare, e voglio esserlo anch'io. Mi rifiuterò di credere, in pieno accordo con lui, che la nostra esperienza psicologica permetta di informare simbolicamente la materia fisica; ma posso concludere anche, insieme con lui, che l'oggetto precede il soggetto? Non è necessario. Se mi si consente di citarmi, altrove ho scritto:

Il vischioso non simboleggia alcuna condotta psichica a priori-, manifesta un certo rapporto dell'essere con esso; tale rapporto è originariamente psichizzato perché l'ho scoperto in un tentativo di appropriazione e la vischiosità mi ha rimandato la mia immagine. Così, mi sono arricchito, dal mio primo contatto con il vischioso, di un valido schema ontologico, oltre alla distinzione dello psichico e del nonpsichico, per interpretare il significato di essere di tutti gli esistenti di una certa categoria, essendo peraltro tale categoria come una cornice vuota prima dell'esperienza dei differenti tipi di vischioso. Io l'ho gettata nel mondo insieme al mio progetto originale di fronte al vischioso; è una struttura oggettiva del mondo... Ciò che diciamo del vischioso vale per tutti gli oggetti che circondano il bambino: la semplice rivelazione della loro materia ne allarga l'orizzonte fino agli estremi confini dell'essere e gli fornisce contemporaneamente una quantità di chiavi per decifrare l'essere di tutti i fatti umani.

Ma non mi pare che, «trasferendoci nelle cose», come vuole Ponge, si possano trovare modi di sentire inediti, né che si possa prenderli a prestito per arricchircene. Nel calamaio, sulla puntina del grammofono, sul miele della tartina, dovunque insomma, troviamo sempre noi stessi. E questa gamma di sentimenti sordi e oscuri che portiamo in luce, l'avevamo già - anzi noi eravamo quei sentimenti, i quali, però, non si mostravano, rimanevano nascosti nei cespugli, tra le pietre, quasi inutili. L'uomo, infatti, non è raccolto in se stesso, ma è fuori, sempre al di fuori, dal cielo alla terra. La ghiaia ha un'interiorità, l'uomo no: tuttavia si perde perché la ghiaia esista. Tutti questi uomini «ripugnanti» che Ponge vuole evitare o sopprimere, sono anch'essi «topi, leoni, reti, diamanti». Lo sono, proprio perché «sono-nel-mondo». Solo che non ci badano, bisogna rivelarglielo. Non si tratta dunque, a mio avviso, di acquisire nuovi sentimenti, ma di approfondire la nostra condizione umana.

Mi sembra di particolare importanza il fatto che, mentre Bachelard cerca di scoprire con la psicoanalisi i significati che la nostra «immaginazione materiale» dà all'aria, all'acqua, al fuoco, alla terra, Ponge, da parte sua, tenti di ricostruirli sinteticamente; questo riscontro contiene quasi una promessa di portare avanti l'inventario il più lontano possibile. E che Ponge si sia cimentato con successo, ovunque si è cimentato, me lo provano le molteplici risonanze che risvegliano in me i suoi passi più compiuti. Citerò a caso poche righe sulla lumaca:

Le lumache amano la terra umida. Go on, avanzano ad essa incollate per tutta la loro lunghezza. La portano via, la mangiano, la escrementano. Quella le attraversa, esse l'attraversano. È un'interpretazione di ottimo gusto perché per così dire tono su tono, con un elemento passivo, un elemento attivo, il passivo insieme bagnando e nutrendo quello attivo...

Mi ricordano irresistibilmente un brano bello e sinistro di Malraux, su una donna morta a Toledo:

Dieci metri più in basso, una donna, la testa coi capelli ricci nell'incavo del braccio e l'altro disteso (ma con la testa verso il fondo del burrone), poteva sembrare addormentata se, sotto i vestiti vuoti, non la si fosse sentita più piatta che qualsiasi essere vivente, incollata al suolo con la forza dei cadaveri.¹⁰

Oltre questa morta e quella lumaca, si presenta una specie di rapporto con la terra, un certo senso di fusione, di appiattimento, un rapporto del tutto con la morte, con una mineralizzazione dei cadaveri. Tutto questo, in Ponge, si ritrova sovrimpresso.

È certo che bisogna fare attenzione a non mettere nella cosa ciò che poi si vorrà trovare a tutti i costi: errore questo, che Ponge non sempre ha evitato. Per questo mi piace meno la sua Tinozza, dove scrive:

Non arriverò certo a pretendere che l'esempio o la lezione della tinozza debba, propriamente parlando, galvanizzare il mio lettore - però lo biasimerei un poco se non la prendesse sul serio.

Ecco in breve:

La tinozza è concepita in modo tale che, benché piena di un mucchio di panni ignobili, l'emozione interiore, la bollente indignazione che essa ne avverte, canalizzata verso la parte superiore del suo essere, ricade a pioggia sul mucchio di panni ignobili che le danno il voltastomaco - e ciò quasi ininterrottamente - e tutto quanto approda a una purificazione.

Temo di essere uno di quegli spregevoli lettori che non prendono del tutto sul serio la lezione. Com'è possibile infatti non vedere che si tratta di una pura e semplice metafora? C'era bisogno di una tinozza per ricostruire lo schema della purificazione che abita tutte le coscienze e la cui origine in noi è molto più antica e molto più profondamente radicata? E poi il raffronto è inesatto - anche se ci poniamo dal punto di vista della semplice osservazione: l'acqua della

tinozza, infatti, non bolle per la presenza dei panni sporchi; senza il calore del fornello l'acqua rimarrebbe inerte e si sporcherebbe poco per volta senza lavare i panni. E Ponge avrebbe dovuto saperlo più di qualsiasi altro, perché proprio lui metteva la tinozza sul fuoco.

Non mancano, però, tanti altri brani nei quali Ponge ci rivela contemporaneamente il comportamento della cosa e quello nostro particolare per cui ci sembra - com'è d'altronde naturale - che la sua artd vada molto più lontano del suo pensiero; poiché Ponge pensatore è materialista¹¹ e Ponge poeta - se non si tiene conto dei fastidiosi interventi della scienza - ha posto le basi di una Fenomenologia della Natura.

Dicembre 1944

Note

1. Il brano citato si riferisce alle cose e non alle parole. Ma il contesto, che stabilisce un esatto parallelismo tra lo spessore di queste e di quelle, mi autorizza a sostituire qui la parola alla cosa.
2. Già nel triplice significato indifferenziato del titolo è evidente che Ponge intende servirsi dello spessore semantico delle parole: prendere partito per le cose contro gli uomini; prendere partito della loro esistenza (contro l'idealismo che riduce il mondo a rappresentazioni); farne un partito preso estetico.
3. Il corsivo è mio.
4. *Parti pris des choses*, p. 26.
5. Id., pp. 63 e 65.
6. An die Sache selbst.
7. Sottolineo le parti del periodo che stanno a sé. Si noterà il mimetismo della frase che finisce di fatto a «si frantuma» e rimbalza debolmente come la pioggia.
8. *Parti pris des choses*, p. 69.
9. È questa una delle conseguenze della Morte di Dio. Finché Dio viveva l'uomo era tranquillo: sapeva di essere guardato. Ora che è soltanto Dio e che il suo sguardo fa schiudere ogni cosa, si torce il collo nel tentativo di vedersi.
10. *L'Espoir*, p. 96.
11. Un vero materialista, però, non scriverà mai il *Parti pris des choses*, perché si fonderà sulla Scienza, e la Scienza esige a priori l'esteriorità radicale, cioè l'annullamento di ogni individualità. Ponge, invece, sente il bisogno di pietrificare proprio le

innumerevoli individualità significanti che trova intorno a sé. Vuole, in poche parole, che il mondo passi, così com'è, all'eterno.

L'uomo legato

Note sul «Journal» di Jules Renard

Renard ha creato la letteratura del silenzio: quanta fortuna questa abbia incontrato in seguito, tutti lo sanno. Abbiamo avuto poi il teatro del silenzio, e anche quelle enormi consumazioni di parole che furono le poesie surrealiste: la cortina delle parole s'incendiava; dietro il velario in fiamme si poteva intravedere una grande presenza muta: lo Spirito. Oggi Blanchot si sforza di costruire strane macchine di precisione - si potrebbe chiamarle «al silenziatore», come le pistole che sparano i loro proiettili senza far chiasso - dove le parole sono accuratamente scelte per annullarsi tra loro, e che somigliano a quelle complicate operazioni algebriche il cui risultato dev'essere zero. Forme squisite del terrorismo. Ma Jules Renard non è terrorista. Non mira a conquistare un silenzio sconosciuto oltre la parola; il suo scopo non è di inventare il silenzio. Il silenzio, lui crede di possederlo già. Il silenzio è in lui, è lui. È una cosa. Resta soltanto da fissarlo sulla carta, da copiarlo con parole. È un realismo del silenzio.

Renard ha dietro di sé generazioni di mutismo; sua madre parlava con brevi frasi contadine, piene e rare. Il padre era uno di quegli originali di paese, come fu anche il mio nonno paterno, che, deluso dal suo matrimonio, rivolse a mia nonna non più di tre parole in quarantacinque anni, tanto che lei lo chiamava «il mio pensionante». Ha trascorso la sua infanzia fra contadini che, ognuno a modo suo, proclamavano l'inutilità della parola. Scrive:

A casa, il contadino si muove quanto un bradipo o un tardigrado. Ama le tenebre, e non solo per economia, ma anche per gusto. I suoi occhi bruciati si riposano.

Prendete il ritratto di papà Bulot. Si presenta una nuova domestica:

Il primo giorno lei chiese:

«Che cosa vi devo cucinare per cena?»

«Una minestra di patate.»

L'indomani lei chiese:

«Allora, che cosa vi devo cucinare?»

«Te l'ho già detto: minestra di patate.»

La donna capi, e ogni giorno, di sua iniziativa, preparò la minestra di patate.

Anche Renard aveva qualcosa di nodoso e solitario che lo apparentava a papà Bulot: una vera misantropia da paesano. Medico di campagna, giudice di pace, sindaco di paese, si sarebbe perfettamente adattato alle sue funzioni; forse sarebbe stato felice. Ma era un taciturno che aveva la passione di scrivere; è venuto a fare l'originale a Parigi, cercava la compagnia per mostrare la sua solitudine, e negli ambienti che frequentava si temeva il suo silenzio carico di rivendicazioni. È venuto a tacere per iscritto.

Ha voluto brillare con opere che si presentassero, tra i libri facondi dell'epoca, esattamente come si presentava lui tra i chiacchieroni da salotto. Quel desiderio l'avrebbe indotto, al giorno d'oggi, a cercare una formula di autodistruzione del linguaggio. Ma, ai suoi tempi, l'idea non era ancora in corso.

Pensò che la brevità del discorso offrisse l'immagine più vicina al silenzio, e che la frase più silenziosa fosse improntata alla massima economia. Ha creduto per tutta la vita che lo stile fosse l'arte d'esser brevi. Ed è vero, indubbiamente, che l'espressione più concisa è di solito la migliore. Ma bisogna sottintendere: in rapporto all'idea che esprime. Così che certe lunghe frasi di Cartesio o di Proust sono bre-

vissime, perché non era possibile dire con meno parole quanto dicevano. Ma Renard non s'accontentava della concisione relativa che subordina la frase al senso. Voleva la concisione assoluta: faceva il conto, davanti all'idea, del numero di parole che dovevano esprimerla. L'unico suo problema era quello che Janet chiama il problema del paniere, e lo formula in questi termini: «Come far entrare più mattoni nello stesso paniere?» Renard sostiene d'esser rimasto disgustato dalla poesia, perché, dice, «un verso è ancora troppo lungo». Nei romanzi lo interessano le «curiosità dello stile». Proprio dove non si deve cercarle: perché, in un romanzo, lo stile scompare. Ma a Renard non piacevano i romanzi.

La frase di Renard è piena e rotonda, con un minimo di organizzazione interna; assomiglia a quegli animali, solidi e rudimentali, con una sola apertura che fa da bocca e da meato. Niente frasi subordinate, che sono come spine dorsali o arterie o, a volte, gangli nervosi; tutto quanto non è proposizione principale gli sembra sospetto: chiacchiere, restrizioni inutili, aggiunte oziose, pentimenti. Renard ce l'ha davvero con la sintassi; a questo contadino, sembra una raffinatezza da oziosi. E fa sua la frase terrigna e popolare, la frase monocellulare di papà Bulot. Alle parole soltanto è affidata la missione di rendere le sfumature e la complessità dell'idea. Parole ricche in una frase povera. Era inevitabile: la parola è vicina al silenzio, più ancora della frase. L'ideale sarebbe ottenere una frase fatta da una sola parola. Così vi si fonderebbero il discorso e il silenzio, come si fondono, nell'istante kierkegaardiano, il tempo e l'eterno. In mancanza della parola-frase, mettiamo nella frase meno parole che si può e il più gran peso di senso. Non devono limitarsi a esprimere l'idea nella sua nudità, ma, con il gioco dei loro diversi sensi (etimologico, popolare, erudito) facciano intravedere un al di là armonioso dell'idea.

Sarebbe il momento di Malherbe, questo:

«D'un mot mis en sa place, enseigner le pouvoir.»

E buttare nella pattumiera tutte le altre parole, flaccide come meduse.

In tal modo la frase è un silenzio supersaturo. Non rimanda mai a un'altra frase: perché dire in due frasi quello che si può esprimere in una sola? Giungiamo qui all'essenziale- chiunque scriva per paragrafi o per libri, quando traccia una frase sulla carta è rimandato da questa all'intero linguaggio. Non lo domina, ma sta per farlo-, queste parole che scrivo implicano tutte quelle che sono venute prima di loro e tutte quelle che scriverò poi, e, gradualmente, tutte le parole; ho bisogno di tutto il linguaggio per capire questo momento incompleto del linguaggio. Di qui, il silenzio esiste solo in quanto parola all'interno del linguaggio, e anch'io mi pongo nel linguaggio, in questo andirivieni di significati, nessuno dei quali è compiuto, ognuno dei quali esige tutti gli altri. Ma se, come Renard, penso per frasi a sé stanti, che richiudono l'idea totale fra due limiti, ogni frase, non rimandando a nessun'altra, è in sé sola tutto il linguaggio. E io che la leggo, che la scrivo, la condenso in un'occhiata; prima, dopo, c'è il vuoto; io la» decifro e la capisco dal punto di vista del silenzio. E anche la frase, in bilico nel silenzio, diventa silenzio, come il sapere, considerato da Blanchot, da Bataille, dal punto di vista del non-sapere, ossia dall'ai di là del sapere, diventa non-sapere. Perché il linguaggio non è un rumore sottile che crepita per un istante in cima al silenzio, è un'impresa totale dell'umanità.

Ma avviene allora che Renard inverte curiosamente l'ordine della espressione: il suo fine fondamentale essendo il silenzio, è per tacere che cerca la frase, goccia istantanea di silenzio, ed è per la frase che cerca l'idea:

Che cosa vana, un'idea: senza la frase me ne andrei a dormire.

Crede ingenuamente che l'idea si circoscriva in una frase che la esprime. La frase, fra i due punti che la limitano, gli sembra il corpo

naturale dell'idea. Non gli è mai venuto in mente che un'idea possa prendere corpo in un capitolo, in un volume, che possa anche - nel senso in cui Brunschvicg parla dell'«idea critica» - essere inesprimibile e rappresentare soltanto un metodo per affrontare certi problemi, vale a dire una regola del discorso.

L'idea, in Renard, è una formula affermativa che condensa una certa somma di esperienze, così come la frase - che in tanti altri scrittori è congiunzione, passaggio, inserimento, torsione, piattaforma girevole, ponte o bastione in quel microcosmo che è il paragrafo - diventa per lui solamente il condensato di certe somme d'idee. Idea e frase, corpo e anima gli si presentano sotto forma della massima o del paradosso; per esempio: «Mi piacerebbe tanto essere buono.» Perché Renard non ha idee. Il suo silenzio voluto, studiato, da artista, maschera un silenzio naturale e inerme: non ha nulla da dire. Pensa per tacere meglio; il che significa che Renard «parla senza dire nulla».

Perché, in definitiva, questo gusto del mutismo lo riporta alla chiacchiera. Si può chiacchierare in cinque parole come in cento righe. Basta preferire la frase alle idee. Allora il lettore incontra la frase e l'idea sfugge. Il Journal di Renard è una chiacchierata laconica, tutta la sua opera un divisionismo - e c'è una retorica di questo divisionismo, come c'è una retorica della grande frase concertata di Louis Guez de Balzac.

Ci si può stupire, forse, che Renard non abbia nulla da dire. Ci si può chiedere perché certe epoche, certi uomini, non abbiano nessun messaggio da consegnare, quando basta descriversi per essere nuovi. Ma forse il problema è male impostato. Parrebbe che la natura dell'uomo sia fissa, come pure l'occhio interiore che la osserva, e che basti in sostanza abituare quest'occhio alle nostre tenebre, per distinguervi alcune verità nuove. In realtà, l'occhio prefigura, sceglie ciò che vede; e quest'occhio non è dato in partenza. Bisogna inventare il proprio modo di vedere; dopo di che, si determina a priori e per libera elezione ciò che si vede. Le epoche vuote sono quelle che scelgono di guardarsi con occhi già inventati. Non fanno

altro che sottilizzare sulle scoperte degli altri; perché chi porta l'occhio, porta nello stesso tempo la cosa vista. Per tutta la seconda metà del XIX secolo francese ci si guardava con gli occhi degli empiristi di Londra, con gli occhi di Stuart Mill, con gli occhiali di Spencer. Lo scrittore aveva un solo procedimento: l'osservazione; un solo strumento: l'analisi. Dopo Flaubert e i Goncourt si poteva già registrare un certo disagio. Goncourt nota nel suo giornale, in data 27 agosto 1870:

Zola è stato a colazione da me. Mi parla d'una serie di romanzi che vuol fare, d'una epopea in dieci volumi, della storia naturale e sociale d'una famiglia... Mi dice: dopo gli analisti dei sentimenti più minuti, come l'analisi tentata da Flaubert in *Madame Bovary*, dopo l'analisi delle cose artistiche, plastiche e nervose, come quella che avete fatta voi, dopo queste opere-gioiello, questi volumi cesellati, non c'è più posto per i giovani; non c'è più niente da fare; non si può più creare, costruire un personaggio, una figura: si può parlare al pubblico soltanto con la quantità dei volumi, con la potenza della creazione.

Il colloquio dovette essere d'una comicità un po' grassa. Ma prendiamolo per quel che vale. Prova che già nel 1870 un giovane scrittore si credeva costretto a diventare grossista, perché c'era troppa concorrenza nel commercio al minuto. Benissimo. Ma dopo? Dopo le epopee in dieci volumi? Che rimaneva da fare? A questo punto appare Renard: una figura alla retroguardia del grande movimento letterario che va da Flaubert a Maupassant, passando per i Goncourt e Zola. Tutte le uscite sono bloccate, tutte le vie sbarrate. Inizia la sua carriera con il sentimento disperato che tutto sia stato detto e di essere arrivato troppo tardi. È ossessionato dal desiderio di essere originale e dal timore di non riuscirci. Non avendo potuto scegliere una nuova maniera di vedere, cerca ovunque e invano spettacoli nuovi. Per noi, che troviamo oggi tutte le vie aperte, che pensiamo di dovere ancora dire tutto e, a volte, siamo colti da vertigine dinanzi agli spazi vuoti che si estendono sotto i nostri occhi, niente

è più estraneo delle lamentele di questi uomini che, legati, confinati su un terreno troppo lavorato, cento volte rivoltato, cercano ansiosamente un pezzetto di terra vergine. Tuttavia è proprio il caso di Renard: anche se prende in giro Zola e la sua mania del documento, riconosce tuttavia che lo scrittore deve cercare la verità. Ora, questa verità è precisamente la descrizione esatta dell'apparenza sensibile e psicologica, quale si presenta a un osservatore supposto imparziale. Così, per Renard come per i naturalisti, la realtà è l'apparenza, quale la scienza positiva l'ha organizzata, filtrata, scelta, e il famoso «realismo» al quale aderisce è un puro e semplice rendiconto del fenomeno così com'è. Ma allora di che si può scrivere? Non si può più fare l'analisi dei grandi tipi psicologici o sociali: che dire di nuovo su il finanziere, il minatore, la donna galante? Zola l'aveva già detto. Lo studio dei sentimenti generali si è ormai esaurito. Rimane ciò che è particolare, individuale, tutto quanto avevano tralasciato gli antenati di Renard, proprio perché la loro ambizione mirava più in alto. Renard scrive, il 17 gennaio 1889:

Mettere all'inizio del libro: Non ho visto tipi, ma individui. Lo scienziato generalizza, l'artista individualizza.

Questa formula sembra offrire un assaggio delle pagine famose in cui Gide chiede monografie; ma credo che convenga considerarle piuttosto come una confessione d'impotenza. Gide è attratto da ciò che vede di positivo nello studio dell'individuo; ma per Renard e i suoi contemporanei l'individuo è ciò che hanno lasciato i loro predecessori. Ne è prova l'incertezza che dimostrano in rapporto alla natura di queste realtà singolari. Certo, Renard, nel 1889, se la prende con Dubus perché «ha le sue teorie sulla donna. Ancora? Non sono ancora finite le teorie sulla donna?» Ma ciò non gli impedisce, nel 1894, di consigliare al figlio: «Fantec, autore, studia una donna sola, ma frugala bene e conoscerai la donna.»

Così il vecchio sogno di raggiungere il tipico non è scomparso. Solo che ci si arriverà per una via più lunga: l'individuale, ben

grattato, si sbriciola, si eclissa, e sotto la vernice che si sgretola appare l'universale.

In altri momenti, invece, sembra che Renard disperi di poter mai generalizzare le sue osservazioni. Ma perché subisce, quasi a sua insaputa, l'influenza d'una concezione pluralista, antifinalista e pessimista della verità, che nasceva, verso la stessa epoca, dalla disgregazione del positivismo e dalle difficoltà che le scienze, dopo una partenza trionfale, cominciavano a incontrare in certi campi. Scrive, per esempio: «I nostri maggiori prendevano in considerazione il carattere, il tipo continuo... Noi osserviamo il tipo discontinuo, con le sue bonacce e le sue crisi, i suoi istanti di bontà e i suoi istanti di cattiveria.»

La Verità è scomparsa con la Scienza. Restano le scienze e le verità. Bisogna ammettere che il pluralismo rimane molto fragile in Renard, poiché ammette, contemporaneamente, il determinismo. Il vero pluralismo può fondarsi solamente su un'indeterminazione parziale dell'universo e sulla libertà dell'uomo. Ma Renard non si spinse fino a questo punto. Nemmeno Anatole France, che scriveva nella «Vie Littéraire», nel 1891 (la frase di Renard citata sopra, è del 1892):

...S'è detto che ci sono cervelli a compartimenti stagni. Il fluido più sottile che riempie uno dei compartimenti non penetra negli altri. E poiché un razionalista ardente si stupiva davanti a Théodule Ribot che non vi fossero teste così fatte, il maestro della filosofia sperimentale gli rispose con un dolce sorriso: «Non è affatto stupefacente. Non è invece una concezione spiritualista quella che vuole stabilire l'unità dell'intelligenza umana? Perché non volete che un uomo sia doppio, triplo, quadruplo?»

È una pagina preziosa nella sua stupidità, perché ci mostra che il pluralismo sperimentale era espressamente diretto contro il razionalismo spiritualista. Tutta questa corrente pessimistica doveva sfociare nelle *Désbarmonies de la nature humaine* di Metchnikov. Ed è precisamente uno studio delle «Disarmonie della Natura», che

Renard desidera intraprendere. Fornirà così una giustificazione teorica del suo gusto esclusivo per le istantanee: «A pezzi,» esclama «a pezzetti, a pezzettini.»

Eccoci ritornati per un'altra via, quella che lui chiama pomposamente il suo nichilismo, al nostro punto di partenza: il divisionismo e la frase concepita come opera d'arte sufficiente a se stessa. Se la natura umana, infatti, è innanzi tutto disordine e disarmonia, non è ormai più possibile comporre romanzi. Renard non si stanca di ripetere che il romanzo ha fatto il suo tempo, perché gli occorre uno sviluppo continuo. Se l'uomo non è altro che una serie staccata di istanti sarà meglio scrivere novelle:

Fare un volume con racconti sempre più brevi e intitolarlo *Le Laminoir*.

Al limite, ritroveremo la frase. Renard, si diceva, finirà per scrivere: «La gallina cova.» Il laccio è chiuso: in questo universo istantaneo, dove nulla è vero, dove è reale solo l'istante, l'unica forma d'arte possibile è l'annotazione. La frase, che si legge in un istante ed è separata dalle altre frasi da un doppio niente, ha per contenuto l'impressione istantanea ch'io colgo a volo. Tutta la psicologia di Renard sarà dunque fatta di annotazioni. Si esamina, si analizza, si coglie di sorpresa, ma sempre a volo. Tanto peggio per lui: nota le sue gelosie istantanee, le sue invidie puerili e meschine, le facezie che dice per far ridere la governante; conquista a buon mercato una fama di ferocia. E allora? Questo aveva scelto di vedere, e anche di essere ai suoi propri occhi. E la scelta era stata dettata da considerazioni estetiche, non da una risoluzione morale. Perché, in definitiva, fu un marito costante, press'a poco fedele, un buon padre, uno scrittore diligente. Vale a dire che è esistito sul piano che Kierkegaard chiama «della ripetizione» e Heidegger «del progetto»... I vaghi movimenti dell'amor proprio contano ben poco per chi considera la vita come un'impresa. La psicologia «cinica» non è che un'invenzione da letterato. Per essere stato risolutamente cieco

davanti all'aspetto composito della sua esistenza, alla continuità dei suoi intenti, Renard si è mancato e ci ha lasciato di sé un'immagine ingiusta: i nostri umori diventano importanti solo se li prendiamo in considerazione. Non va dunque visto o giudicato in base ai suoi umori, ma come un uomo che ha deciso, scelto, di fare attenzione ai suoi umori.

Del resto, lo studio delle passioni e degli impulsi dell'anima non lo ha mai assorbito molto. Della sua infanzia contadina ha conservato l'amore per le bestie e per le cose di campagna; gli piace parlarne, descriverle. Ma anche qui è in ritardo. Gli scrittori della generazione precedente, i Flaubert, gli Zola, i Dickens, avevano dato l'avvio a un vasto censimento del reale: dovevano ora conquistare all'arte regioni nuove, e sveltire la lingua letteraria perché si piegasse a descrivere oggetti ignobili, come una macchina, un giardino, una cucina. Da questo punto di vista, *L'Éducation sentimentale* ha il valore di un manifesto. C'era dentro tutto; il romanzo s'era impadronito dell'osteria con *L'Assommoir*, delle miniere con *Germinai*, dei grandi magazzini con *Au Bonheur des Dames*. Era un quadro a grandi pennellate robuste e, più ancora che un quadro, una classificazione. Non restava, ai contemporanei di Renard, che raffinare. Questo poteva essere il punto di partenza d'una forma d'arte nuova. E infatti, in opposizione ai suoi predecessori, che s'erano preoccupati innanzi tutto di mettere ogni cosa al suo posto, di elencare le batterie da cucina, di enumerare i fiori del giardino, e che provavano una gioia semplice a chiamare gli strumenti con i loro nomi tecnici, Renard, posto di fronte all'oggetto individuale, sente il bisogno di scavare in profondità, di penetrare nella sua pasta. Non si cura più di fare il conto dei bicchieri sul banco del caffè e dei liquori diversi che si possono servire in un'osteria, non considera più ogni oggetto in rapporto agli altri, in seno a un minuzioso inventario; ignora ugualmente le descrizioni d'«atmosfera» che Barrès farà diventare di moda qualche anno più tardi: il bicchiere che osserva gli sembra amputato dei suoi legami con il resto del mondo. È solo, e chiuso in sé come una frase. E

l'unica ambizione di Renard è che la sua frase renda più strettamente, più precisamente, più profondamente, la natura intima del bicchiere. Fin dalle prime pagine del Journal lo si vede preoccupato di tagliarsi lo strumento che affonderà nella materia, come appare in queste note brevi: «l'odore forte delle fascine secche», o «la palpitazione dell'acqua sotto il ghiaccio». Non si può fare a meno d'aver simpatia per questi tentativi malaccorti di far sanguinare le cose. Sono l'origine di molti tentativi più moderni. Ma Renard è tenuto a freno dal suo stesso realismo: per giungere alla comunione allucinata con la cosa, bisognerebbe essere affrancati dalla metafisica di Taine. Bisognerebbe che l'oggetto avesse un cuore di tenebra, che fosse altro che una pura apparenza sensibile, una collezione di sensazioni. Ma la profondità che Renard presente e cerca nel minimo ciottolo, in un ragno o in una libellula, la sua filosofia timida e positiva gliela rifiuta. Bisogna inventare il cuore delle cose, se un giorno si vuole scoprirlo. Audiberti ci informa sul latte quando parla della sua «nerezza segreta». Ma per Renard il latte è disperatamente bianco, perché è quale appare. Di qui il carattere essenziale delle sue immagini che sono, certo, innanzi tutto un mezzo per tagliar corto. Quando scrive: «Quest'uomo di genio è un'aquila stupida come un'oca», si vede immediatamente l'economia ottenuta con le parole aquila e oca. L'immagine è, per Renard, tra l'altro, una scorciatoia del pensiero. E di conseguenza il suo stile saputo, la sua «calligrafia», di cui parla Arène, arriva al parlare mitico e proverbiale dei contadini ognuna delle sue frasi è un apologo. Ma non è ancora tutto. L'immagine, in Renard, è un timido tentativo di ricostruzione. E la ricostruzione fallisce sempre. Vorrebbe infatti penetrare nel reale. Ma, nei termini della metafisica di Taine, il reale è, innanzitutto, qualche cosa che si osserva. Era la saggezza dell'epoca, una versione letteraria dell'empirismo. E il poveretto osserva fin che può: il 17 gennaio parla della palpitazione dell'acqua sotto il ghiaccio; il 13 maggio parla del mughetto. Non oserebbe mai parlare di fiori nel cuore dell'inverno, del ghiaccio in piena estate. Ora, tutti sanno, oggi, che la realtà non si penetra mediante un'osservazione passiva: il poeta migliore è distratto o

incantato; e, comunque sia, non è un osservatore. Per di più, Renard ha un bell'essere nichilista e pessimista: crede docilmente all'universo della scienza; è perfino convinto che il mondo scientifico e quello che lui osserva siano un solo e medesimo mondo. I suoni che colpiscono il suo orecchio, sa che sono vibrazioni dell'aria; i colori che colpiscono i suoi occhi, sono vibrazioni dell'etere. Per cui non troverà nulla-, il suo universo soffoca nell'armatura filosofica e scientifica che lui stesso gli ha dato. L'osservazione glielo consegna nelle sue grandi linee banali. L'universo che vede è l'universo di tutti. E per ciò che non vede, Renard si affida alla scienza. Insomma, il reale con cui si arrabatta è già tutto costruito dal cosismo del senso comune. La maggior parte delle sue notazioni, infatti, si compone di due parti di frase, la prima, solida, precisa, definita, rende l'oggetto quale appare al senso comune; e la seconda, congiunta all'altra dalla parola «come», è l'immagine propriamente detta. Ma, proprio perché tutte le conoscenze sono raccolte nella prima parte di frase, la seconda non rivela nulla; proprio perché l'oggetto è già costituito, l'immagine non può svelarcene le strutture. Prendiamo questa, per esempio:

Un ragno scivola su un filo invisibile, come se navigasse nell'aria.

Si nomina, per prima cosa, la bestia. Si descrive in termini precisi il suo movimento e ci si spinge perfino, al di là delle apparenze, a supporre quel che non si vede, perché le esperienze anteriori, esattamente come le monografie degli specialisti, ci insegnano che i ragni si muovono all'estremità di un filo. Nulla è più rassicurante, più positivo di questa prima parte di frase. La seconda, con la parola «navigare», ha la funzione, invece, di rendere la resistenza insolita che l'aria sembra opporre al ragno, diversissima da quella che oppone, per esempio, all'uccello o alla mosca. Solo che questa è annullata da quella. Poiché ci fanno sapere che il ragno scivola all'estremità di un filo, poiché ci viene rivelata l'esistenza di questo filo che non vediamo, poiché ci si dà a intendere che questa è la realtà, il vero, l'immagine, restano sospesi in aria, senza base solida,

vengono denunciati prima ancora che li si conosca, come una traduzione mitica dell'apparenza, quando non sia come una irrealtà pura e, insomma, come una fantasia dell'autore. Un tempo forte e un tempo debole vengono così introdotti nella frase, dato che la prima parte è solidamente radicata in un universo sociale e scientifico che l'autore prende sul serio, mentre la seconda si dissolve graziosamente in fumo. Di qui la distorsione che minaccia tutte le immagini di Renard e le svia verso lo «strampalato», la «delicatezza», e che le trasforma in altrettante evasioni da un reale noioso e perfettamente noto verso un mondo perfettamente immaginario che non può illuminare per niente la pretesa realtà. Renard scrive nel '92:

Sostituire le leggi esistenti con leggi che non esistono.

E lo fa in ognuno dei suoi paragoni, ponendo da una parte la legge vera, la spiegazione scientifica, e dall'altra la legge inventata da lui. Scriverà anche che «svenire è come annegare all'aria aperta», arriverà a trovare «deliziosa» una frase di Saint-Pol-Roux: «Gli alberi scambiano uccelli come parole.» Finirà per scrivere: «I cespugli sembravano ubriachi di sole, s'agitavano indisposti, e vomitavano biancospini, schiuma bianca.» Che è positivamente brutto e non significa niente, perché l'immagine si sviluppa in virtù del proprio peso. Si noti il «sembravano», destinato a rassicurare il lettore e lo stesso Renard, con l'avvertimento immediato che si rimane nel regno della pura fantasia, che i cespugli non vomitano; si noti pure la contrapposizione malaccorta del reale e dell'immaginario: «il biancospino, schiuma bianca». Renard paragona la schiuma fiorita a una schiuma dopo averla innanzi tutto nominata, associata a una famiglia, a un genere, a un regno. E così annulla la sua immagine, la rende irreal. Credeva fosse poesia: è invece esattamente il contrario; perché la poesia nasce soltanto quando si nega ogni valore privilegiato all'interpretazione scientifica del reale e si pone l'equivalenza assoluta di tutti i sistemi di interpretazione. Tuttavia, alla fonte di quest'orribile immagine, si indovina come un timore

immediato verso una certa natura. C'è infatti qualcosa di nauseabondo nell' esistenza, in pieno sole, di cespugli polverosi e vischiosi di linfa; le piante intiepidite sono già tisane, e infatti tutte le polveri bianche dell'estate si coagulano su di loro. Francis Ponge, oggi, lo renderebbe mirabilmente. Il tentativo di Renard fallisce invece ancor prima che si sia reso conto di quel che voleva fare, perché è un tentativo viziato alla base: Bisognava perdersi, affrontare solo l'oggetto. Ma Renard non si perde mai. Guardatelo correre dietro la Legione d'onore, piangere d'emozione quando finalmente gliela danno: per quanto riesca a evadere per brevi istanti nell'immaginario, quest'uomo ha bisogno della protezione della scienza e di tutto l'apparato sociale. Se avesse rifiutato l'evasione, come Rimbaud, se si fosse attaccato direttamente alla pretesa «realtà», se ne avesse fatto scoppiare gli schemi borghesi e scientifici, avrebbe forse raggiunto l'immediato proustiano o il surreale del Paysan de Paris, avrebbe forse indovinato quella «sostanza» che Rilke o Hofmannsthal cercavano dietro le cose. Ma non ha nemmeno saputo che cosa cercava; e se è all'origine della letteratura moderna è solamente perché ha avuto il presentimento vago di un campo che si è proibito da solo.

Inoltre, Renard, non è mai vissuto solo. Apparteneva a un 'élite-, si considerava un artista. Questa nozione dell'artista veniva dai Goncourt. Ha la loro impronta di stupidità pretenziosa e volgare. È tutto quanto resta del poeta maledetto della grande epoca: l'Arte per l'Arte è passata di qui. Quella che pesa sul capo di Renard e dei suoi amici non è ormai che una maledizione bianca, imborghesita, confortevole: non più quella del solitario iettatore, ma un segno d'elezione. Si è maledetti, se si hanno «cervelli» particolarmente friabili e nervi in sfacelo. In realtà questo concetto di artista non rappresenta soltanto la sopravvivenza degradata di un grande mito religioso - quella del poeta, del vates -; è soprattutto il prisma attraverso il quale una piccola società di borghesi agiati e colti - che scrivono - si coglie e si riconosce come Vélite della Terza

Repubblica. Oggi può sorprendere: senza dubbio Romaine o Malraux ammetterebbero di essere artisti, dato che in definitiva è inteso che un'arte di scrivere esiste. Ma non sembra che considerino se stessi da questo punto di vista. Si è attuata nei nostri tempi - soprattutto dopo la guerra del 1914 - una più accentuata divisione del lavoro. Lo scrittore contemporaneo si preoccupa innanzi tutto di presentare ai lettori un'immagine completa della condizione umana. Facendo ciò, s'impegna. Oggi, si considera piuttosto spregevo¹ un libro che non rappresenti un impegno. Quanto alla bellezza, è un di più, viene quando può. Ma Jules Renard pone la bellezza, il godimento artistico in cima alle sue preoccupazioni. Lo scrittore del 1895 non è né un profeta, né un maledetto, né un combattente: è un iniziato. Si distingue dalla massa più per il piacere che prova nel fare che per quello che fa. È la voluttà estetica, frutto dei suoi nervi sofisticati, ipertesi, che lo rende un essere d'eccezione. E Renard s'infuria perché un vecchio violinista afferma di provare un piacere artistico più profondo dei suoi:

Paragone tra la musica e la letteratura. Questa gente vorrebbe farci credere che le loro emozioni sono più complete delle nostre... Stento a credere che questo bravo ometto, vivo a malapena, si spinga più lontano, nel godimento artistico, di Victor Hugo o di Lamartine, che non amavano la musica.

Ed ecco Renard interamente legato: perché, nonostante alcuni suoi dinieghi senza forza, è un realista. Ora, è proprio del realista di non agire. Contempla perché vuol dipingere il reale qual è, ossia quale appare a un testimone imparziale. Bisogna che si neutralizzi, è il suo dovere di intellettuale. Lui non si compromette, non deve mai «sporcarsi le mani». Aleggja al disopra dei partiti, delle classi, e perciò stesso si afferma come borghese, perché il carattere specifico del borghese è di negare l'esistenza della classe borghese. La sua contemplazione è di un tipo particolare: è un godimento intuitivo che si accompagna all'emozione estetica. Ma, poiché il realista è affetto da pessimismo, non vede nell'universo che disordine e

brutture. La sua missione è dunque di trasportare tali e quali gli oggetti reali in frasi la cui forma sia suscettibile di dargli un godimento estetico. È scrivendo, non guardando, che il realista trova il suo piacere, e il segno che gli permette di apprezzare il valore della frase che ha scritto, è la voluttà che questa frase gli procura. Questo realismo nichilista conduce così Renard, come prima di lui Flaubert, a una concezione tutta formale della bellezza. La materia è mocciosa e sinistra, ma le sensibilità d'élite vibrano alla frase che avvolge di magnificenza questa povertà. Bisogna abbigliare la realtà. Il bel periodo oratorio di Flaubert diviene dunque il piccolo silenzio istantaneo di Renard. Ma questo silenzio ha pure l'ambizione di essere di marmo. Eccoci ritornati, una volta ancora, al nostro punto di partenza; una bella frase, per Renard, è quella che può essere incisa su una stele. La bellezza è l'economia di pensiero, è un minuscolo silenzio di pietra o di bronzo sospeso nel grande silenzio della Natura.

Renard ha taciuto, non ha fatto nulla. La sua impresa è stata quella di distruggersi. Insaccato, imbavagliato dalla famiglia, dalla sua epoca e dall'ambiente, dal partito preso dell'analisi psicologica, dal matrimonio, sterilizzato dal suo Journal, non ha trovato risorse che nel sogno. Le sue immagini, che avrebbe dovuto affondare come artigli nel reale, sono in breve diventate fantasticherie minute, in margine alle cose. Ma aveva troppa paura di scivolare, - per pensare di costruire, al di là del mondo, un universo che fosse il suo. Ritornava subito agli oggetti, agli amici, alla sua decorazione; e i suoi sogni più tenaci - perché erano i meno pericolosi - si sono limitati ad accarezzare le immagini di un adulterio piccolino e senza complicazioni, che raramente ha osato commettere. Allo stesso modo, il suo Journal, partito per essere un esercizio di lucida severità, diventa subito un angolo ombroso e tiepido di complicità vergognosa con se stesso. È la contropartita dei temibili silenzi familiari di Lepic. Lui ci si sbraca; e in principio non sembrava, perché lo stile è in ghingheri. Agonizza la propria vita, il realismo in declino lo ha eletto per agonizzare in lui. Tuttavia - forse per il suo accanimento nel distruggersi, forse per la frammentarietà del grande

periodo flaubertiano, forse per il suo presentimento sempre errato del concreto individuale, al di là delle apparenze astratte dell'empirismo? - tuttavia questo moribondo è testimone di una sorta di catastrofe che ha gravato sugli scrittori della Fin de Siècle e che, direttamente o indirettamente, sta all'origine della letteratura contemporanea.

1945

Orfeo negro

Che cosa speravate nel togliere il bavaglio che chiudeva queste bocche nere? Che intonassero le vostre lodi? Queste teste, che i nostri padri avevano piegate con la forza fino a terra, pensavate forse che, quando si fossero risollevate, vi avrebbero guardati con occhi adoranti? Ecco invece degli uomini in piedi, che ci guardano, e io vi auguro di sentire, come me, l'emozione profonda di esser visti. Perché il bianco ha goduto per tremila anni del privilegio di vedere senza che lo vedessero. Era puro sguardo, la luce dei suoi occhi traeva ogni cosa dall'ombra nativa, la bianchezza della sua pelle era un altro sguardo ancora, una luce condensata. L'uomo bianco, bianco perché era uomo, bianco come il giorno, bianco come la verità, bianco come la virtù, illuminava la creazione come una torcia e rivelava l'essenza segreta e bianca degli esseri. Oggi gli uomini neri ci guardano, e il nostro sguardo ci rientra negli occhi: torce nere a loro volta rischiarano il mondo, e le nostre teste bianche sono ormai solamente lampioncini in balia del vento. Un poeta negro, senza nemmeno curarsi di noi, mormora alla donna che ama:

Femme nue, femme noire
Vêtue de ta couleur qui est vie...
Femme nue, femme obscure,
Fruit mur à la chair ferme, sombre extase de vin noir¹

e la nostra bianchezza ci sembra una strana vernice pallida che impedisce alla nostra pelle di respirare, una specie di maglia bianca, logora ai gomiti e alle ginocchia, sotto la quale, se potessimo

toglierla, troveremmo la vera carne umana, la carne color del vino nero. Ci credevamo essenziali al mondo, soli delle messi, lune delle maree: non siamo che bestie della sua fauna. Anzi, neanche delle bestie:

Ces Messieurs de la ville
Ces Messieurs comme il faut
Qui ne savent plus danser le soir au clair de lune
Qui ne savent plus marcher sur la chair de leurs pieds
Qui ne savent plus conter les contes aux veillées...²

Europei, in passato, per diritto divino, sentivamo da qualche tempo la nostra dignità sbriciolarsi sotto gli sguardi americani o sovietici; ormai l'Europa era diventata un accidente geografico, una penisola che l'Asia sospinge fino all'Atlantico. Speravamo di ritrovare un po' della nostra grandezza almeno negli occhi domestici degli africani. Ma i loro occhi non sono più domestici: sono sguardi selvaggi e liberi che giudicano il nostro paese. Ecco un negro errante:

jusqu'au bout de
l'éternité de leurs boulevards sans fin
à flics...³

Ed eccone un altro, che scrive ai suoi fratelli:

Hélas! hélas! l'Europe arachnéenne bouge ses doigts
et ses falanges de navires...⁴

Ecco ancora:

le silence sournois de cette nuit d'Europe...⁵

dove:

...il n'est rien que le temps ne déshonore.⁶

Un negro scrive:

Montparnasse et Paris, l'Europe et ses tourments sans fin,
Nous hanterons parfois comme des souvenirs ou comme des
malaises...⁷

e tutt'a un tratto la Francia diventa esotica ai nostri stessi occhi. È ormai solo un ricordo, un malessere, una nebbia bianca rimasta sul fondo di anime illuminate dal sole, un tormentato entroterra, dove si vive male. È andata alla deriva verso il nord e si è ancorata al largo del Kamcatka: è il sole che è essenziale, il sole dei tropici e il mare «pieno di isole come pidocchi» e le rose d'Imangue e i gigli di Iarive e i vulcani della Martinica. L'Essere è -nero, l'Essere è di fuoco; noi siamo accidentali e lontani, e dobbiamo giustificare i nostri costumi, i nostri sistemi tecnici, il nostro pallore di gente «mal cotta» e la nostra vegetazione color verderame. Da questi sguardi calmi e corrosivi noi siamo consumati sino al midollo:

Ecoutez le monde blanc
horriblement las de son effort immense
ses articulations rebelles sous les étoiles dures,
ses raideurs d'acier bleu transperçant la chair mystique
écoute ses victoires proditoires trompeter ses défaites
écoute aux alibis grandioses son piètre trébuchement
Pitié pour nos vainqueurs omniscients et naïfs.⁸

E se queste poesie ci fanno vergognare di noi, non è che lo volessero. Non sono state scritte per noi. A tutti quelli, colonizzatori e complici, che apriranno questo volume, parrp di leggere di nascosto delle lettere che non erano loro indirizzate. Questi negri si rivolgono ai negri per parlar loro dei negri; la loro poesia non è né satirica né imprecatoria, è una presa di coscienza. «Ma allora» direte «per che altro ci può interessare, se non a titolo di documento? Noi non c'entriamo.» Vorrei invece riuscire a mostrare la via che accede a questo mondo color carbone, e che questa poesia, a prima vista

razziale, è in definitiva un canto di tutti e per tutti. Insomma, io mi rivolgo qui ai bianchi e vorrei spiegar loro ciò che i negri già sanno: e cioè che il negro, nella sua attuale situazione, deve anzitutto prendere coscienza di sé, passando necessariamente attraverso un'esperienza poetica e quindi, per contro, la poesia negra in lingua francese è, oggi, l'unica grande poesia rivoluzionaria.

Non a caso il proletario bianco usa raramente il linguaggio poetico per parlare delle sue sofferenze, delle sue collere o dell'orgoglio che ha di se stesso; né credo, peraltro, che i lavoratori siano meno «dotati» dei ragazzi di buona famiglia: il «dono», questa grazia efficace, perde qualsiasi significato quando si pretende di decidere se sia più diffusa in una classe piuttosto che in un'altra. E non è neanche vero che la durezza del lavoro tolga ai lavoratori la forza di cantare. Gli schiavi sgobbavano ancora più duramente, eppure esistono canti di schiavitù. Bisogna dunque ammetterlo: ci sono circostanze attuali della lotta di classe che distolgono l'operaio dall'espressione poetica. Oppresso dalla tecnica, vuole essere un tecnico perché sa che la tecnica sarà lo strumento della sua liberazione. Se un giorno dovrà essere in grado di controllare la gestione dell'impresa, sa che ci potrà arrivare attraverso una competenza professionale economica e scientifica. Di quella che i poeti hanno chiamato Natura, ha una conoscenza profonda e pratica, che gli viene però dalle mani, più che dagli occhi: la Natura per lui è la Materia, la resistenza passiva, l'avversità subdola e inerte che forza con i suoi strumenti; e la Materia non canta. Nello stesso tempo la fase attuale della sua lotta esige da lui un'azione continua e concreta: calcolo politico, previsioni esatte, disciplina, organizzazione delle masse: a questo punto, il sogno sarebbe tradimento. Razionalismo, materialismo, positivismo, questi grandi temi della sua battaglia quotidiana sono i meno propizi alla creazione spontanea di miti poetici. L'ultimo di questi miti, il famoso «grand soir», è passato in secondo piano di fronte alla necessità della lotta: bisogna dare la precedenza alle questioni più urgenti, conquistare una data posizione, fare aumentare i salari,

decidere un certo sciopero di solidarietà, quella protesta contro la guerra in Indocina: solo l'efficacia conta. E poi, la classe oppressa deve anzitutto prendere coscienza di sé, ma questa presa di coscienza è esattamente il contrario di una discesa dentro di sé: si tratta piuttosto di riconoscere nell'azione e mediante l'azione la situazione oggettiva del proletariato, che può venir definita dalle circostanze della produzione o della ripartizione dei beni. Uniti e semplificati da un'oppressione che si esercita su di tutti e su ognuno, e da una lotta comune, i lavoratori non conoscono affatto le intime contraddizioni che fecondano l'opera d'arte e nuocciono alla prassi. Conoscersi, per loro, significa «situarsi» in rapporto alle grandi forze che li circondano, determinare esattamente il posto che occupano nella loro classe e la funzione che assolvono nel Partito. Il linguaggio che adoperano è esente da quel leggero allentarsi, da quella improprietà lieve e costante, da quel gioco nelle trasmissioni espressive, che creano il Verbo poetico. Nel loro mestiere loro adoperano termini tecnici e ben precisi; quanto al linguaggio dei partiti rivoluzionari Parain ha dimostrato che è pragmatico; serve a trasmettere comandi, parole d'ordine, informazioni: se il linguaggio perde il suo rigore, il Partito si sfascia. Tutto ciò tende all'eliminazione sempre più rigorosa del soggetto, e invece la poesia deve rimanere, per un verso o per l'altro, soggettiva. Al proletariato è mancata una poesia che fosse sociale pur traendo ispirazione dalla soggettività, che fosse sociale nell'esatta misura in cui era soggettiva, che si fondasse su una sconfitta del linguaggio e nello stesso tempo riuscisse entusiasmante e comprensibile a tutti come la più precisa parola d'ordine o come il «Proletari di tutto il mondo unitevi», che si legge alle porte della Russia Sovietica. In mancanza di ciò la poesia della rivoluzione è rimasta in mano ai giovani borghesi bene intenzionati, i quali traevano ispirazione dalle loro contraddizioni psicologiche, dall'antinomia fra il loro ideale e la loro classe, dall'indeterminatezza della vecchia lingua borghese.

Il negro, come il lavoratore bianco, è vittima della struttura capitalistica della nostra società; situazione che gli rivela la sua stretta solidarietà, al di là del colore della pelle, con certe classi di

europei oppressi non meno di lui; la solidarietà lo incita a progettare una società senza privilegi, nella quale la pigmentazione della pelle sarà giudicata un semplice accidente. Ma l'oppressione, anche se è una sola, si articola diversamente secondo la storia e le condizioni geografiche: il negro è la sua vittima perché è negro, in quanto indigeno colonizzato o africano deportato; e poiché lo si opprime nella sua razza e a causa di questa, deve prendere anzitutto coscienza della sua razza. Tutti quelli che, nel corso dei secoli, hanno invano tentato, perché era negro, di ridurlo allo stato di bestia, deve ora costringerli a riconoscerlo come uomo. Per lui non c'è possibilità di scappatoie né di sotterfugi né di «passaggio di fronte»: un ebreo, bianco fra i bianchi, può negare di essere ebreo, può dichiararsi uomo fra uomini. Il negro invece non può negare di essere negro né reclamare per sé un'astratta umanità incolore. È negro, e così è costretto all'autenticità; insultato, asservito, si leva, raccoglie la parola «negro» che gli hanno scagliato in faccia come una pietra, e come negro si rivendica di fronte al bianco, con fierezza. L'unità finale che ravvicinerà un giorno tutti gli oppressi nella stessa lotta deve essere preceduta, nelle colonie, da quello che io chiamerei il momento della separazione, o della negatività: il razzismo antirazzista è la sola via che può condurre all'abolizione delle differenze di razza. Come potrebbe essere diversamente? Possono i negri contare sull'aiuto del proletariato bianco, lontano, distratto dalle proprie lotte, prima di essersi uniti e organizzati nella loro terra? Né, d'altra parte, ci vuole un gran lavoro di analisi per accorgersi dell'identità degli interessi profondi sotto la manifesta diversità delle condizioni: suo malgrado l'operaio bianco approfitta in parte della colonizzazione. Per basso che sia il suo livello di vita, senza la colonizzazione sarebbe ancora inferiore. E comunque, viene sfruttato meno cinicamente che il lavorante a giornata di Dakar o di Saint-Louis; e inoltre l'apparato tecnico e l'industrializzazione dei paesi europei permettono di prevedere un'immediata applicazione di provvedimenti sociali, mentre, visto dal Senegal o dal Congo, il socialismo si presenta soprattutto come un bel sogno. Perché i contadini negri scoprono che rappresenta la soddisfazione

necessaria delle loro rivendicazioni locali e immediate, devono prima imparare a formulare, compatti, queste rivendicazioni, e quindi a pensare se stessi come negri.

Ma questa è una presa di coscienza diversa da quella che il marxismo cerca di destare nell'operaio bianco. La coscienza di classe del lavoratore europeo ha il suo fulcro nella natura del profitto e del plusvalore, nelle condizioni attuali della proprietà degli strumenti di lavoro, nei caratteri oggettivi, insomma, della loro situazione: poiché, invece, il disprezzo che i bianchi dimostrano per i negri - e che non trova l'equivalente nell'atteggiamento dei borghesi verso gli operai - mira a ferire i negri nel profondo del cuore, bisogna che questi gli oppongano una visione più giusta della soggettività negra; inoltre, la coscienza di razza trova anzitutto il suo fulcro nell'anima negra o, piuttosto, dal momento che il termine ritorna di frequente in questa antologia, in una sua particolare qualità comune ai pensieri e ai comportamenti negri, che viene chiamata «negritudine». Ora, per stabilire dei concetti razziali ci sono due soli modi di agire: o far diventare oggettivi certi caratteri soggettivi o interiorizzare i comportamenti individuabili oggettivamente; così il negro che rivendica la sua negritudine in un movimento rivoluzionario si pone immediatamente sul piano della Riflessione, sia che voglia ritrovare in sé certi tratti oggettivamente constatati nelle civiltà africane sia che spera di scoprire l'Essenza negra in fondo al pozzo del suo cuore. Così riappare la soggettività, rapporto di sé con se stesso, sorgente di ogni poesia, della quale invece il lavoratore ha dovuto mutilarsi. Il negro che chiama i suoi fratelli di colore a prendere coscienza di sé cercherà di presentare loro l'immagine-modello della loro negritudine e si rivolgerà alla sua stessa anima per coglierla. Egli vuole essere faro e specchio a un tempo: il primo rivoluzionario sarà l'annunciatore dell'anima negra, l'araldo che si strapperà dal di dentro la negritudine per tenderla al mondo, mezzo profeta e mezzo partigiano, e un poeta, insomma, nel senso preciso di vates. La poesia negra non ha niente in comune con le effusioni del cuore: è funzionale, risponde a un bisogno che la definisce con esattezza. Sfogliate un'antologia della poesia bianca

d'oggi: vi troverete lo stato d'animo e la pena del poeta secondo la sua condizione e il suo paese. In questa che io vi presento c'è un soggetto solo, che tutti si provano a trattare più o meno felicemente. Da Haiti alla Caienna un'idea sola: manifestare l'anima negra. La poesia negra è evangelica, annuncia la buona novella: la negritudine è ritrovata.

Ma la negritudine che i poeti negri vogliono pescare nelle loro abissali profondità non cade da sola sotto gli occhi dell'animo: nell'anima niente viene «dato». L'araldo dell'anima negra è passato per le scuole dei bianchi secondo la ferrea legge che rifiuta all'oppresso tutte le armi che non è riuscito a rubare all'oppressore: e proprio grazie all'urto con la cultura bianca la negritudine è passata dall'esistenza immediata allo stato riflesso. Ma nello stesso tempo il poeta, più o meno, ha cessato di viverla. Scegliendo di vedere quello che è, si era già esiliato da sé, si è sentito in dovere di manifestarsi. Inizia dunque dall'esilio, un duplice esilio: dell'esilio del cuore, l'esilio del suo corpo offre un'immagine magnifica: si trova per lo più in Europa, al freddo, confuso nelle nostre folle grigie, e sogna Port-au-Prince e Haiti. Ma non basta: già a Port-au-Prince il poeta era in esilio; a suo tempo i negrieri avevano strappato all'Africa i suoi padri e li avevano dispersi. E tutte le poesie di questo libro (salvo quelle scritte in Africa) ci offriranno la stessa geografia mistica. Un emisfero: in basso, lungo il primo dei tre cerchi concentrici, si stende la terra dell'esilio, l'Europa incolore; viene poi il cerchio abbagliante delle Isole e dell'infanzia, che danzano tutt'intorno all'Africa, e infine l'Africa, l'ultimo cerchio, ombelico nero, polo di tutta la poesia negra, l'Africa luminosa, accesa, oleosa come la pelle di un serpente, l'Africa di fuoco e di pioggia, torrida e fronzuta, l'Africa-fantasma che vacilla come una fiamma fra l'essere e il nulla, più vera degli «*éternels boulevards à flics*» ma assente, disintegrante l'Europa con i suoi larghi raggi neri, eppure invisibile, fuori portata, l'Africa, continente fantastico. L'inaudita fortuna della poesia negra dipende dal fatto che le pene dell'indigeno colonizzato sanno trovare simboli evidenti e grandiosi che basta approfondire e meditare di continuo: l'esilio, la schiavitù, il binomio Africa-Europa

e la grande divisione manichea del mondo in nero e bianco. L'esilio ancestrale dei corpi configura l'altro esilio: l'anima negra è un'Africa dalla quale il negro è esiliato tra i freddi edifici della cultura e della tecnica bianca. La negritudine, sempre presente e sempre sottratta, lo perseguita, lo sfiora, e lui sfiora la sua ala di seta; questa palpita tutta spiegata su di lui come la sua memoria profonda e la sua esigenza più alta, come la sua infanzia sepolta, tradita, e l'infanzia della sua razza e l'appello della terra, come il formicolare degli istinti e l'indivisibile semplicità della Natura, come il puro legato dei suoi antenati e come la Morale che dovrebbe unificare la sua vita spezzata. Ma appena lui le si rivolge per guardarla in faccia, subito si disperde in fumo: le muraglie della cultura bianca si innalzano fra di loro, la loro scienza, le loro parole, i loro costumi:

Rendez-les-moi mes poupées noires que je joue avec elles
les jeux naifs de mon instinct
rester à l'ombre de ses lois
recouvrer mon courage
mon audace
me sentir moi-même
nouveau moi-même de ce qu' hier j'étais
hier
sans complexité
hier
quand est venue l'heure du déracinement...
ils ont cambriolé l'espace qui était mien.⁹

Tuttavia si dovranno pure infrangere le muraglie della cultura-prigione, si dovrà pure, un giorno, ritornare in Africa. Così nei vates della negritudine sono indissolubilmente fusi il tema del ritorno e quello della ridiscesa agli Inferi splendenti dell'anima negra. Si tratta di una ricerca, di uno spoglio sistematico e di un'ascesa che accompagna uno sforzo continuo di approfondimento. E chiamerò «orfica» questa poesia, perché l'instancabile discesa del negro dentro di sé. mi fa pensare a Orfeo che va da Plutone a chiedergli la

restituzione di Euridice. Per un'eccezionale fortuna poetica, dunque, abbandonandosi alle sue estasi, rotolandosi per terra come un ossesso, preda di sé, cantando le sue collere, i suoi rimpianti o le sue esecrazioni, esibendo le sue piaghe, la sua vita dilaniata fra la «civiltà» e il vecchio fondo negro, mostrandosi insomma il più lirico, possibile, il poeta raggiunge più sicuramente le vette della grande poesia collettiva: parlando di sé solo, parla di tutti i negri; quando sembra soffocato dai serpenti della nostra cultura allora si mostra più rivoluzionario; perché allora intraprende a demolire sistematicamente tutto quanto ha acquisito dall'Europa, e questa demolizione è il simbolo spirituale della futura grande rivolta armata con la quale i negri distruggeranno le loro catene. Un solo esempio basta per illustrare quest'ultima osservazione.

Nel XIX secolo, mentre lottavano per la loro indipendenza, la maggior parte delle minoranze etniche hanno tentato appassionatamente di risuscitare le loro lingue nazionali. Per potersi dire irlandesi o ungheresi bisogna appartenere con certezza a una collettività che goda di larga autonomia economica e politica, ma per essere irlandese bisogna anche pensare irlandese, il che significa, innanzi tutto, pensare in lingua irlandese. I tratti specifici di una società corrispondono con esattezza alle locuzioni intraducibili del suo linguaggio. Ora, lo sforzo che i negri fanno per respingere la nostra tutela rischia di essere pericolosamente frenato dal fatto che gli annunciatori della negritudine sono costretti a scrivere il loro Vangelo in francese. Dispersi dalla tratta in tutte le parti del mondo, i negri non hanno una lingua comune: per incitare gli oppressi a unirsi devono ricorrere alle parole dell'oppressore. Ed è proprio il francese che fornisce al cantore il più vasto uditorio di confratelli, almeno entro i confini della colonizzazione francese. In questa nostra lingua che ha sempre la pelle d'oca, pallida e fredda come i nostri cieli e della quale Mallarmé diceva che «è la lingua neutra per eccellenza, perché il genio francese esige un'attenuazione d'ogni colore troppo vivo e d'ogni screziatura», proprio in questa lingua, mezza morta per loro, Damas, Diop, Laleau, Rabéarivelo riverseranno il fuoco dei loro cieli e dei loro cuori, perché è l'unica

con la quale possono comunicare. Simili agli eruditi del XVI secolo, che si capivano solo comunicando in latino, i negri possono incontrarsi solo sul terreno pieno di trabocchetti preparato per loro dal bianco; fra i colonizzati, il colono ha trovato modo di fare da eterno mediatore; è presente, sempre, anche quando non c'è, persino nei conciliaboli più segreti. E siccome tutte le parole sono idee, quando il negro dichiara in francese di respingere la cultura francese prende con una mano ciò che rifiuta con l'altra, colloca dentro di sé, come una macina, l'apparato pensante del nemico. La cosa non avrebbe importanza se, nello stesso tempo, questa sintassi e questo vocabolario foggiate in altri tempi, a migliaia di miglia di distanza, per rispondere ad altri bisogni e designare altri oggetti, non fossero inadatti a fornirgli i mezzi per parlare di sé, delle sue pene, delle sue speranze. La lingua e il pensiero francesi sono analitici. Che cosa accadrebbe se il genio negro fosse anzitutto sintetico? Il termine, abbastanza brutto, di negritudine è uno dei pochi apporti negri al nostro vocabolario. Ma, infine, se la negritudine è un concetto definibile o almeno descrivibile, dev'essere composto di altri concetti più elementari e corrispondenti a dati immediati della coscienza negra: dove sono le parole che permettono di definirli? Come non capire il lamento del poeta haitiano:

Ce coeur obsédant qui ne correspond
Pas à mon langage, ou à mes coutumes,
Et sur lequel mordent, comme un crampon,
Des sentiments d'emprunt et des coutumes
D'Europe, sentez-vous cette souffrance
Et ce désespoir à nul autre égal
D'apprivoiser avec des mots de France
Ce coeur qui m'est venu du Sénégal.¹⁰

Tuttavia non è vero che il negro si esprima in una lingua «straniera», perché gli si insegna il francese sin dai primi anni e perché lui vi si trova perfettamente a suo agio quando pensa da

tecnico, da erudito e da uomo politico. Bisognerebbe piuttosto parlare del divario leggero e costante che separa ciò che dice da ciò che vorrebbe dire quando si mette a parlare di sé. Gli sembra che uno Spirito settentrionale gli rubi le idee, le pieghi dolcemente a significare più o meno di quello che lui voleva, e che le parole bianche bevano il suo pensiero come la sabbia beve il sangue. Basta però che si riprenda all'improvviso, torni ad assomigliarsi e operi un certo stacco, perché i vocaboli gli stiano davanti, insoliti, per metà segni grafici e cose a metà. Non esprimerà la sua negritudine con parole precise, efficaci, che facciano centro ad ogni colpo. Non dirà la sua negritudine in prosa. Ma tutti sanno che un sentimento di impotenza di fronte al linguaggio, considerato come mezzo di espressione diretta, è all'origine di qualsiasi esperienza poetica.

La reazione di chi parla all'impotenza della prosa è di fatto ciò che Bataille chiama l'olocausto delle parole. Finché crediamo che un'armonia prestabilita regga i rapporti fra il verbo e l'Essere, noi usiamo le parole senza vederle, con confidenza cieca: sono per noi organi sensoriali, bocche, mani, finestre aperte sul mondo. Ma al primo fallimento questo chiacchierio cade fuori di noi, l'intero sistema ci sembra ridotto a una grande macchina guasta, rovesciata, le cui grandi braccia si agitano ancora, quasi a indicare il vuoto. Si valuta allora, tutta insieme, la folle impresa di esprimersi con le parole, si capisce che la lingua è prosa per eccellenza, e la prosa, per eccellenza, è una sconfitta; l'essere si leva davanti a noi come una torre di silenzio; e se vogliamo ancora captarlo, ci riusciremo solamente in silenzio: «evocare, in un'ombra appropriata, l'oggetto taciuto da parole allusive, mai dirette, che si riducano a un silenzio tutto eguale».¹¹ Nessuno ha mai detto meglio che la poesia è un tentativo magico per suggerire l'essere nella scomparsa vibratoria della parola e mediante questa. Insistendo nella sua impotenza verbale, rendendo folli le parole, il poeta ci fa intuire oltre quel caos, che si annulla da sé, infinite densità silenziose: tacere non possiamo, e allora bisogna fare il silenzio con le parole. Da Mallarmé ai surrealisti lo scopo profondo della poesia francese mi pare sia stato l'autodistruzione del linguaggio. La poesia è una camera oscura dove

le parole si urtano fra loro in giri folli. Collisione in aria: si accendono l'un l'altra dei loro incendi e cadono in fiamme.

In questa prospettiva va situato lo sforzo degli evangelisti negri. All'astuzia del colono rispondono con un' astuzia simile e inversa: poiché l'oppressore è presente persino nella lingua che parlano, la parleranno per distruggerla. Il poeta europeo di oggi tende a disumanizzare le parole per restituirle alla natura, l'araldo negro, volendo defrancesizzarle, le frantumerà, spezzerà le loro abituali associazioni e le accoppierà con la violenza.

à petits pas de pluie de chenilles
à petits pas de gorgée de lait
à petits pas de roulements à billes
à petits pas de secousse sismique
les ignames dans le sol marchent à grands pas
de trouées d'étoiles.¹²

Solo dopo aver sgorgato le parole della loro «bianchezza» i poeti negri le adottano, trasformando la nostra lingua decaduta in una superlingua solenne e sacra, la Poesia. Solo con la Poesia i negri di Tananarive e della Caienna, i negri di Port-au-Prince e di Saint-Louis possono comunicare fra loro senza testimoni; e poiché il francese manca di termini e di concetti adatti a definire la negritudine, perché la negritudine è silenzio, useranno per evocarla «parole allusive, mai dirette, che si riducano a un silenzio eguale». Corti circuiti del linguaggio: dietro la caduta in fiamme delle parole si intravede un grande idolo nero e muto. Quindi, non il solo proposito del negro di dipingersi mi pare poetico: altrettanto poetico è il suo modo particolare di usare i mezzi espressivi di cui dispone. La sua situazione ve lo spinge: prima ancora di disporsi a cantare, la luce delle parole «bianche» si rifrange in lui, si polarizza e si altera. Il che appare chiarissimo nel suo impiego dei due termini accoppiati «nero-bianco» che ricoprono anche la grande contrapposizione cosmica «giorno-notte» e il conflitto fra indigeno e colono. Ma è una coppia gerarchizzata: offrendo al negro la lingua

francese, il maestro gli consegna per giunta cento abitudini del linguaggio, che consacrano la supremazia del bianco sul negro. Il negro imparerà a dire: «bianco come la neve», per indicare l'innocenza, a parlare del «nero» di uno sguardo, di un'anima, di un delitto. Gli basta aprire la bocca per accusarsi, a meno che non si accanisca a rovesciare il rapporto gerarchico. E se lo rovescia in francese, fa già della poesia. Chi può dire quale strano sapore avrebbero per noi locuzioni come: «il nero dell'innocenza» o «le tenebre della virtù»? Ora, è proprio questo il sapore che si ritrova pagina per pagina, in questo libro, quando si legge, ad esempio:

Tes seins de satin noir rebondis et luisants...
ce blanc sourire
des yeux
dans l'ombre du visage
éveillent en moi ce soir
les rythmes sourds...
dont s'enivrent là-bas au pays de Guinée
nos soeurs
noires et nues
et font lever en moi
ce soir
des crépuscules nègres lourds d'un sensuel émoi
car
l'âme du noir pays où dorment les anciens
vit et parie
ce soir
en la force inquiète le long de tes reins creux..."

In tutta questa poesia il nero è un colore; meglio ancora, una luce: il suo raggiare dolce e diffuso dissolve le nostre abitudini. «Il paese nero dove dormono gli antenati» non è un inferno tenebroso, ma una terra di sole e di fuoco. D'altra parte, la superiorità del bianco sul negro non traduce solo quella che il colono pretende di avere sull'indigeno: in un senso più profondo, esprime l'universale

adorazione del giorno e i nostri, non meno universali, terrori notturni. Così i negri ristabiliscono la gerarchia che poco prima avevano abolita. Non vogliono affatto essere poeti della notte, cioè della rivolta vana e della disperazione: annunciano anzi un'aurora, salutano:

l'aube transparente d'un jour nouveau.¹⁴

E subito il negro trova, nei suoi poeti, il senso di un presagio nefasto:

Nègre noir comme la misère¹⁵

esclama uno di loro, e un altro:

Délivre-moi de la nuit de mon sang.¹⁶

La parola «negro» racchiude dunque, insieme, tutto il Male e tutto il Bene, ricopre una tensione pressoché insostenibile fra due classificazioni contraddittorie: la gerarchia solare e la gerarchia razziale. Ne nasce una poesia straordinaria come gli oggetti autodistruttivi che escono dalle mani di Duchamp e dei surrealisti. C'è un «nero» segreto del bianco, un «bianco» segreto del negro, uno sfarfallio fisso di essere e di non-essere, che forse non si è mai tradotto così felicemente come in questa poesia di Césaire:

Ma grande statue blessée une pierre au front ma grande chair
inattentive de jour à grains sans pitié ma grande chair de nuit à
grain de jour...¹⁷

Il poeta, proseguendo oltre, scriverà:

Nos faces belles comme le vrai pouvoir opératoire de la
négation.¹⁸

Dietro questa eloquenza astratta che ricorda Lautréamont si scorge lo sforzo più ardito e raffinato di dare un senso alla pelle nera e di realizzare la sintesi poetica delle due facce della notte. Quando David Diop dice del negro che «è nero come la miseria» presenta il negro come pura privazione di luce. Ma Césaire sviluppa e approfondisce l'immagine: la notte non è più assenza, è rifiuto. Il nero non è un colore, è la distruzione del chiarore di accatto che scende dal cielo bianco. Il rivoluzionario negro è negazione perché vuole essere miseria pura: per costruire la sua Verità deve prima distruggere quella degli altri. I volti neri, queste macchie di notte che ossessionano le nostre giornate, incarnano il lavoro oscuro della Negatività che rode pazientemente i nostri concetti. Così, per un rovesciamento che ricorda in modo curioso quello del negro umiliato e insultato quando si rivendica come «sporco negro», è l'aspetto privativo delle tenebre che fonda il loro valore. La libertà ha il colore della notte.

Distruzioni, autodafé della lingua, simbolismo magico, ambivalenza dei concetti, è tutta la poesia moderna, nel suo aspetto negativo. Ma non è un gioco gratuito. La situazione del negro, la sua «lacerazione» originaria l'alienazione che un pensiero straniero gli impone sotto il nome d'assimilazione, lo mettono in obbligo di riconquistare la sua unità essenziale, o, se si preferisce, la purezza originaria del suo «progetto» con un'ascesa progressiva che vada oltre l'universo del discorso. La negritudine, come libertà, è insieme punto di partenza e termine ultimo: bisogna dunque farla passare dall'immediato al mediato, tematizzarla. Il negro deve morire alla cultura bianca per rinascere all'anima negra, così come il filosofo platonico muore con il corpo per rinascere alla verità. Un simile ritorno dialettico e mistico implica necessariamente l'adozione di un metodo che però non si presenta come un insieme di norme per dirigere lo spirito: è invece una cosa sola con chi lo applica; è la legge dialettica delle trasformazioni successive che condurranno il negro a coincidere con se stesso nella negritudine. Per lui non si tratta di conoscere e nemmeno di strapparsi a sé nell'estasi, ma di scoprire e diventare, insieme, quello che è.

Due strade convergenti conducono a questa originaria semplicità di esistenza: una oggettiva, l'altra soggettiva. I poeti della nostra antologia usano ora l'una ora l'altra, talvolta le usano tutte e due insieme. C'è quella della negritudine oggettiva, che si esprime nei costumi, nelle arti, nei canti, nelle danze delle popolazioni africane. Il poeta si prescriverà, come esercizio spirituale, di lasciarsi affascinare dai ritmi primitivi, di far colare il suo pensiero negli stampi tradizionali della poesia negra. Molte delle poesie qui raccolte si chiamano «tam-tam» perché riprendono, dai suonatori notturni di «tam-tam», un ritmo di percussione ora secco e regolare, ora torrentizio e saltellante. L'atto poetico, allora, è una danza dell'anima: il poeta gira su se stesso come un derviscio fino all'estenuazione, ha fatto suo il tempo degli antenati e se lo sente scorrere dentro con i suoi balzi singolari; in questo scorrere ritmico spera di «ritrovarsi». O piuttosto tende a lasciarsi possedere dalla negritudine del suo popolo, spera che gli echi del suo «tamtam» vengano a risvegliare gli istinti immemorabili che dormono in lui. Sfogliando questa raccolta se ne ricaverà l'impressione che il «tam-tam» tende a diventare un genere della poesia negra, così come l'ode o il sonetto furono un genere della nostra poesia. Altri poeti, invece, si ispirano, come Rabemamanjara, alle proclamazioni regali, altri attingono alla sorgente popolare degli «haintenys». Il centro calmo di questo maelstr'òm di ritmi, di canti, di grida, è la poesia di Birago Diop, con la sua ingenua maestà; è la sola tranquilla, perché nasce direttamente dai racconti dei cantori e dalla tradizione orale. Quasi tutti gli altri tentativi hanno qualcosa di convulso, di teso, e di disperato, perché, più che derivarne naturalmente, manifestano lo sforzo di ricongiungersi alla poesia folcloristica. Ma, per lontano che sia dal «nero paese dove dormono gli antenati», il negro è più vicino di noi alla grande era quando, come dice Mallarmé, «la parola crea gli Dei». Ai nostri poeti è pressoché impossibile riallacciarsi alle tradizioni popolari, dalle quali ben dieci secoli di poesia colta li separano, e d'altronde l'ispirazione folcloristica s'è inaridita: tutt'al più noi potremmo imitarne la semplicità dall'esterno. Invece i negri d'Africa sono ancora nel grande periodo di fecondità mitica, tanto

che i poeti negri di lingua francese non si divertono con i loro miti come facciamo noi con le nostre chansons, ma se ne lasciano incantare purché alla fine dell'incantesimo si levi la negritudine così magnificamente evocata. Perciò chiamerei magia o incantesimo il metodo proprio della «poesia oggettiva».

Césaire, invece, ha scelto di rientrare dentro di sé procedendo all'indietro. Poiché la sua Euridice svanirà in fumo se l'Orfeo negro si volta a guardarla, scenderà per il cammino regale della sua anima con la schiena volta al fondo della grotta; scenderà al di sotto delle parole e dei loro significati - «per pensare a te ho depositato tutte le parole al monte di pietà» - al di sotto dei comportamenti quotidiani e del livello della «ripetizione», al di sotto persino delle prime scogliere della rivolta, con la schiena voltata e gli occhi chiusi, per toccare finalmente con i piedi nudi l'acqua nera dei sogni e del desiderio e lasciarvisi sommergere. Allora desiderio e sogno si solleveranno con un boato da maremoto, faranno danzare le parole come relitti di un naufragio e le getteranno infrante sulla riva, alla rinfusa.

Les mots se dépassent, c'est bien vers un del et une terre que le haut e le bas ne permettent pas de distraire, c'en est fait aussi de la vieille géographie... Au contraire, un étage curieusement respirable s'opère réel mais au niveau. Au Niveau gazeux de l'organisme solide et liquide, blanc et noir jour et nuit.¹⁹

È immediatamente riconoscibile il vecchio metodo surrealista (infatti la scrittura automatica, come il misticismo, è un metodo che presuppone un tirocinio, delle esercitazioni e infine un esordio). Bisogna tuffarsi sotto la crosta superficiale della realtà, del senso comune, della ragione ragionante, per toccare il fondo dell'anima e ridestare le forze eterne del desiderio; del desiderio che rende l'uomo rifiuto di tutto e amore di tutto; del desiderio, negazione radicale delle leggi naturali e del possibile, appello al miracolo, del desiderio, che con la sua folle energia cosmica immerge di nuovo l'uomo nel seno ribollente della Natura e nello stesso tempo lo

innalza al di sopra della Natura affermando il suo Diritto all'insoddisfazione. D'altronde Césaire non è il primo negro che ha preso questa via. Prima di lui Etienne Léro aveva fondato «Légitime Défense». «Più che una rivista,» dice Senghor «"Légitime Défense" fu un movimento culturale. A partire dall'analisi marxista della società delle Isole, scopriva nel negro delle Antille il discendente degli schiavi negro-africani mantenuti per tre secoli nell'abbrutente condizione del proletario. Affermava che solo il surrealismo l'avrebbe liberato dai suoi tabù ed espresso integralmente.»

Ma proprio se si avvicina Léro a Césaire non si può fare a meno di restare colpiti delle loro differenze, e il confronto può farci misurare l'abisso che separa il surrealismo bianco dall'uso che ne fa un negro rivoluzionario. Léro fu il precursore: per primo escogitò il modo di sfruttare il surrealismo come un'«arma miracolosa», uno strumento di ricerca, una specie di radar che si manda a urtare contro le profondità abissali. Ma le sue poesie sono compiti scolastici, imitazioni e basta, non «si superano», anzi si richiudono su di sé.

Les chevelures anciennes

Collent aux branches le fond des mers vides

Où ton corps n'est qu'un souvenir

Où le printemps se fait les ongles

L'hélice de ton sourire jeté au loin

Sur les maisons dont nous ne voulons pas...²⁰

«La chiocciola del tuo sorriso», «la primavera si fa le unghie»... si riconosce subito la preziosità e la gratuità dell'immagine surrealista, il solito procedimento che consiste nel gettare un ponte fra i due termini più lontani sperando, senza contarci troppo, che il gioco d'azzardo riveli un aspetto nascosto dell'essere. Né in questa poesia né in altre mi pare che Léro rivendichi la liberazione del negro; tutt'al più chiede la liberazione formale dell'immaginazione, e nel suo gioco tutto astratto nessuna alleanza di parole evoca, nemmeno di lontano, l'Africa. Si tolgano le sue poesie dall'antologia, si nasconda il nome del loro autore, e io sfido chiunque, negro o

bianco, a non attribuirle a un collaboratore della «Révolution surréaliste» o del «Minotaure». Il surrealismo, infatti, si propone di ritrovare, al di là delle razze e delle condizioni, dietro al gran fuoco della lingua, tenebre silenziose e splendenti che non si oppongano più a niente, nemmeno al giorno, perché il giorno e la notte e tutti i contrari sono venuti a fondersi in loro e ad eliminarsi. Si potrà dunque parlare di un'impassibilità e di un'impersonalità della poesia surrealista, come si parla di un'impassibilità e di un'impersonalità del Parnasse.

Un poema di Césaire, invece, scoppia rotando su di sé come un razzo, e ne escono soli che ruotano a loro volta ed esplodono in nuovi soli: è un superamento continuo. Non per raggiungere la placida unità dei contrari, ma per far erigere, come un sesso, l'uno dei contrari della coppia «nero-bianco», nella sua opposizione all'altro. La densità delle sue parole, gettate in aria come pietre da un vulcano, è la negritudine, che si definisce contro l'Europa e la colonizzazione. Césaire non distrugge tutta la cultura, ma la cultura bianca: non rivela il desiderio di tutto, ma le aspirazioni rivoluzionarie del negro oppresso: e in fondo a se stesso non tocca lo spirito, ma una certa forma di umanità concreta e determinata. Si può dunque parlare, a questo punto, di scrittura automatica impegnata e perfino diretta, non perché sia intervenuta la riflessione, ma perché le parole e le immagini traducono continuamente la stessa torrida ossessione. In fondo a se stesso il surrealista trova la distensione, Césaire, in fondo a se stesso, trova l'inflessibilità immobile della rivendicazione e del risentimento.

Le parole di Léro si organizzano per decompressione, e come per rilassamento dei nessi logici, intorno a temi vasti e vaghi, mentre le parole di Césaire sono strette le une sulle altre e cementate dalla sua passione furibonda. Fra le comparazioni più arrischiate, fra i termini più lontani corre un filo segreto di odio e di speranza. Si confronti ad esempio «la chiocciola del tuo sorriso gettato lontano», che è il prodotto di un libero gioco dell'immaginazione e un invito alla fantasticheria, con:

et les mines de radium enfouies dans l'abysse de mes innocences
sauteront en grains
dans la mangeoire des oiseaux
et le stère d'étoiles
sera le nom commun du bois de chauffage recueilli aux alluvions des
veines chanteuses de nuit²¹

dove le disiecta membra del vocabolario si organizzano per lasciare
indovinare un'«Arte poetica» negra.

Oppure si rilegga:

Nos faces belles comme le vrai pouvoir opératoire de la négation...

E ancora:

Les mers pouilleuses d'îles craquant aux doigts des roses lance-
flammes et mon corps intact de foudroyé.²²

Ecco l'apoteosi dei pidocchi della miseria negra, che saltano fra i capelli dell'acqua, «isole» a filo della luce sotto le dita della spidocchiatrice celeste, «l'aurora dalle dita di rosa», l'aurora della cultura greca e mediterranea, strappata da un negro ladro ai sacrosanti poemi omerici, le cui unghie di principessa in servitù sono costrette da un Toussaint Louverture a far scoppiare i trionfanti parassiti del mare negro, l'aurora, che a un tratto si ribella e si trasforma e versa fuori fuoco come l'arma selvaggia dei bianchi, e, come il lanciafiamme, arma da dotti, arma da carnefici, fulmina con il suo fuoco bianco il grande Titano nero, che si rialza intatto, eterno, per salire all'assalto dell'Europa e del cielo. In Césaire la grande tradizione si completa, assume il suo significato definitivo e si distrugge; il surrealismo, movimento poetico europeo, viene sottratto agli europei da un negro, che lo rivolge contro di loro e gli assegna una funzione rigorosamente definita. Ho fatto notare altrove che il proletariato tutt'intero si chiudeva davanti a questa poesia distruttrice della Ragione: in Europa il surrealismo, respinto

da coloro che avrebbero potuto trasfondergli il loro sangue, langue e si sbriciola, ma proprio nel momento in cui perde contatto con la Rivoluzione, ecco che nelle Antille lo si innesta su un altro ramo della Rivoluzione universale e sboccia in un fiore immenso e oscuro.

L'originalità di Césaire sta nell'aver trasfuso la sua pena costretta e possente di negro, di oppresso e di militante, nel mondo della poesia più distruttiva, più libera e più metafisica, e proprio quando Éluard e Aragon non riuscivano a dare un contenuto politico ai loro versi. Da Césaire, infine, si strappa con violenza, come un grido di dolore, d'amore e d'odio, la negritudine-oggetto. Anche sotto questo aspetto segue la tradizione surrealista, la quale vuole che il poema oggettivizzi. Le parole di Césaire non descrivono la negritudine, non la indicano, non la copiano dal di fuori, come fa il pittore con un modello, ma la fanno, la compongono sotto i nostri occhi. È ormai divenuta una cosa che si può osservare e capire. Il metodo soggettivo che il poeta ha scelto si ricollega al metodo oggettivo di cui abbiamo parlato prima: espelle l'anima negra fuori di sé mentre altri tentano di interiorizzarla, ma il risultato è lo stesso in entrambi i casi. La Negritudine è quel «tamtam» lontano, lungo le vie notturne di Dakar, le grida vodu che escono da uno sfiatatoio haitiano e scivolano rasente il marciapiede, la maschera congolese, ma è anche questa poesia di Césaire, sanguinolenta, bavosa e piena di muco, che si torce nella polvere come un verme tagliato. Questo duplice spasimo di assorbimento e di secrezione batte il ritmo del cuore negro in ogni pagina di questa antologia.

Ma che cos'è la negritudine, unico pensiero di questi poeti, unico soggetto di questo libro? Dobbiamo anzitutto rispondere che un bianco non ne può parlare adeguatamente, perché non ne possiede l'esperienza interiore, perché le lingue europee mancano delle parole adatte a descriverla. Dovrei dunque lasciare che il lettore l'incontri di pagina in pagina, se ne faccia l'idea che vorrà: ma questa introduzione sarebbe incompleta se, dopo aver indicato che la ricerca del Graal negro rappresenta, nella sua intenzione originale e nei suoi metodi, la più autentica sintesi delle aspirazioni rivoluzionarie e dell'intenzione poetica, non dimostrassi anche che

questa nozione complessa è, nel suo nocciolo, Poesia pura. Mi limiterò dunque a esaminare queste composizioni poetiche oggettivamente, come un insieme di testimonianze, e a passare in rassegna qualcuno dei loro temi fondamentali. «Ciò che fa» disse Senghor «la negritudine di una poesia non è tanto il tema quanto lo stile, il calore emotivo che dà vita alle parole, che trasforma la parola in verbo.» Non potevamo essere meglio avvertiti che la negritudine non è uno stato e neanche un insieme definito di vizi e di virtù, di qualità intellettuali e morali, ma un particolare atteggiamento affettivo nei confronti del mondo. La psicologia ha rinunciato sin dall'inizio del nostro secolo a queste grandi distinzioni scolastiche. Noi non crediamo più che i fatti dell'anima si dividano in volizioni o azioni, in conoscenze o percezioni, in sentimenti o passività cieche. Noi sappiamo che un sentimento è un modo definito di vivere il nostro rapporto con il mondo che ci circonda, e che comporta una certa comprensione di questo universo. È una tensione dell'anima, una scelta di sé e degli altri, un modo di trascendere i dati rudimentali dell'esperienza, insomma un «progetto» che è in tutto simile all'atto volontario. La negritudine, per adoperare il linguaggio di Heidegger, è «l'essere-nel-mondo» proprio del Negro. Ecco peraltro come la descrive Césaire:

Ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ruée contre la clameur
du jour,
Ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'oeil mort de la
terre,
Ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale
elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle troue l'accablement opaque de sa droite patience.²³

La negritudine è raffigurata, in questi bei versi, come un atto, più che come una disposizione. Ma l'atto è una determinazione interiore: non si tratta di prendere in mano e di trasformare i beni di questo mondo ma di esistere nel mondo. La relazione con l'universo

rimane un'appropriazione, che però non è tecnica. Per il bianco, possedere è trasformare: e certo l'operaio bianco lavora con strumenti di cui non è proprietario, ma i suoi procedimenti tecnici, almeno, sono suoi. Se infatti è vero che le maggiori invenzioni dell'industria europea si devono a maestranze reclutate prevalentemente nelle classi medie, almeno il mestiere del carpentiere, del falegname, del tornitore appare ancora all'operaio come un suo vero patrimonio, benché l'orientamento della grande produzione capitalistica tenda a spogliare anche questi lavoratori della loro «gioia di lavorare». Ma all'operaio negro non vengono solamente prestati, per lavorare, gli strumenti, ma vengono prestate anche le tecniche.

Césaire chiama i suoi fratelli negri:

Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole, ceux qui n'ont jamais su dompter ni la vapeur ni l'électricité, ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel...²⁴

Una simile rivendicazione altezzosa della non-tecnicità rovescia la situazione: quella che poteva passare per una deficienza diventa fonte positiva di ricchezza. Il rapporto tecnico con la Natura la rivela come quantità pura, inerzia ed esteriorità: la Natura muore. Rifiutandosi orgogliosamente di essere homo faber, il negro le restituisce la vita. Come se, nel binomio «uomo-natura», la passività di uno dei due termini comportasse, quale necessaria conseguenza, l'attività dell'altro. A dire il vero, la negritudine non è passività, perché «trapassa la carne del cielo e della terra»: è piuttosto «pazienza», e la pazienza appare quale imitazione attiva della passività. L'azione del negro è anzitutto azione su se stesso. Lui si leva e si irrigidisce come un incantatore di uccelli, e le cose vengono a posarsi sui rami di questo falso albero. Si tratta, è vero, di un modo di captare il mondo, ma un modo magico, nel silenzio e nel riposo: operando anzitutto su di sé, il negro pretende di conquistare la Natura, conquistandosi.

Ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose
ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de toute chose
insoucieux de compter, mais jouant le jeu du monde
véritablement les fils aînés du monde
poreux à tous les souffles du monde...
chair de la chair du monde palpitant du mouvement même du
monde.²⁵

Non si potrà fare a meno, a questa lettura, di pensare alla famosa distinzione stabilita da Bergson fra intelligenza e intuizione. E giustamente Césaire ci chiama

Vainqueurs omniscients et naïfs.

Dello strumento, il bianco sa tutto, ma lo strumento graffia appena la superficie delle cose, ignora la durata, la vita. La negritudine, invece, è una comprensione per simpatia. Il segreto del negro sta in questo, che le sorgenti della sua esistenza e le radici dell'Essere si identificano.

Volendo dare un'interpretazione sociale a questa metafisica, si potrebbe dire che una poesia contadina si pone, qui, di fronte a una prosa da ingegneri. Non è vero, di fatto, che il negro non disponga di alcuna tecnica: il rapporto di un gruppo umano, qualunque esso sia, con il mondo, è sempre tecnico, in un modo o nell'altro. Direi piuttosto che Césaire è ingiusto. L'aeroplano di Saint-Exupéry, che ripiega sotto di sé la terra come un tappeto, è un organo di rivelazione. Solo che il negro è anzitutto contadino; la tecnica agricola è «diritta pazienza», che fa credito alla vita e aspetta. Piantare significa ingravidare la terra; poi bisogna restare immobili, spiare: «ogni atomo di silenzio è la probabilità di un frutto maturo», ogni istante apporta cento volte più di quanto il coltivatore non abbia dato, mentre l'operaio trova nel prodotto manufatturato soltanto quello che lui ci ha messo.²⁶ L'uomo cresce insieme con il suo frumento che si supera e s'indora minuto per minuto; in agguato davanti a quel ventre fragile che si rigonfia, può intervenire

solamente per proteggerlo. Il grano maturo è un microcosmo, perché per farlo crescere c'è voluto il concorso del sole, delle piogge e del vento; una spiga è insieme la cosa più naturale e la probabilità più improbabile. Le tecniche hanno contaminato il contadino bianco, invece quello negro resta il grande maschio della terra, lo sperma del mondo. La sua esistenza è la grande pazienza vegetale; il suo lavoro è la ripetizione, anno per anno, del coito sacro. Creatore, e nutrito perché crea. Lavorare la terra, piantare, mangiare, è come far l'amore con la natura. Il panteismo sessuale di questi poeti è senza dubbio il primo loro aspetto che colpisce; per questa via, si ricongiungono alle danze e ai riti fallici dei negro-africani.

Oho! Congo couchée dans ton lit de forêts, reine sur l'Afrique domptée

Que les phallus des monts portent haut ton pavillon

Car tu es femme par ma tête par ma langue, car tu es femme par mon ventre²⁷

scrive Senghor. E:

or je remonterai le ventre doux des dunes e les cuisses rutilantes du jour...²⁸

e Rabéarivelo:

le sang de la terre, la sueur de la pierre
et le sperme du vent...²⁹

E Laleau:

Sous le ciel le tambour conique se lamente

Et c'est l'âme même du noir

Spasmes lourds d'homme en rut, gluants sanglots d'amante

Outrageant le calme du soir.³⁰

Eccoci ben lontani dall'intuizione casta e asessuale di Bergson. Non si tratta più di avere un rapporto di simpatia con la vita, ma un rapporto d'amore con tutte le sue forme. Per il tecnico bianco, Dio è soprattutto ingegnere. Giove mette ordine nel caos e gli prescrive le sue leggi; il Dio cristiano concepisce il mondo con il suo intelletto e lo realizza con la sua volontà; il rapporto fra creatura e Creatore non è mai Carnale, salvo per alcuni mistici che la Chiesa ha in grande sospetto. Inoltre l'erotismo mistico non ha niente in comune con la fecondità, poiché, è l'attesa completamente passiva di una penetrazione sterile. Noi siamo impastati con il fango, statuette uscite dalle mani di un divino scultore. Se i manufatti che ci stanno intorno potessero praticare un culto in onore dei loro creatori, certamente ci adorerebbero come noi adoriamo l'Onnipotente. Per i nostri poeti negri, invece, l'essere esce dal Nulla come un membro in erezione; la Creazione è un parto; immenso e perpetuo, il mondo è carne e figlio della carne. Sul mare e nel cielo, sulle dune, sulle pietre, nel vento, il negro ritrova la morbidezza vellutata della pelle umana, e si accarezza contro il ventre della sabbia, contro le cosce del cielo: è «carne della carne del mondo», è «poroso a tutti i suoi fiati», a tutti i pollini, è di volta in volta la femmina della Natura e il suo maschio, e quando fa l'amore con una donna della sua razza, l'atto sessuale gli appare come la celebrazione del Mistero dell'essere. Una simile religione spermatica è una sorta di tensione dell'anima che tiene in equilibrio due tendenze complementari: il sentimento dinamico di essere un fallo che si erige e quello, più sordo, più paziente, più femminile, di essere una pianta che cresce. Così la negritudine, nella sua scaturigine più profonda, è una forma di androginia.

Te voilà debout et nu
limon tu es et t'en souviens
mait tu es en réalité l'enfant de cette ombre parturiente
qui se repaît de lactogène lunaire
puis tu prends lentement la forme d'un fut
sur ce mur bas que franchissent les songes des fleurs

et le parfum de l'été en relâche.
Sentir, croire que des racines te poussent aux pieds
et courent et se tordent comme des serpents assoiffés
vers quelque source souterraine...¹₃

E Césaire:

Mère très usée, mère sans feuille, tu es un flamboyant et ne portes
plus que des gousses. Tu es un callebassier et tu n'es qu'un
peuplement de couis...³²

Questa profonda unità dei simboli vegetali e dei simboli sessuali è certo la nota più originale della poesia negra, soprattutto in un'epoca quando, come ha dimostrato Michel Carrouges, le immagini dei poeti bianchi tendono per lo più alla mineralizzazione dell'umano. Césaire, invece, vegetalizza, animalizza il mare, il cielo, le pietre. Più esattamente, la sua poesia è un accoppiamento continuo di donne e di uomini trasformati in animali, in vegetali, in pietre, con pietre e piante e animali trasformati in esseri umani. Così il negro è testimone dell'Eros naturale, lo manifesta e lo incarna. Volendo trovare un termine di paragone nella poesia europea, dovremmo risalire fino a Lucrezio, poeta contadino che celebrava Venere, la dea-madre, ai tempi in cui Roma era ancora qualcosa di simile a un grande mercato agricolo. Ai nostri giorni, non mi pare che Lawrence abbia avuto un sentimento cosmico della sessualità; è un sentimento che, in lui, rimane per lo più letterario.

Ma, sebbene la negritudine appaia sostanzialmente come un immobile zampillare, unità d'erezione fallica e di orgoglio vegetale, non basta questo solo tema poetico per esaurirne il significato. Un altro motivo percorre come una grossa arteria l'antologia:

Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole...
ils savent en ses moindres recoins le pays de souffrance...³³

All'assurda agitazione utilitaristica del bianco, il negro oppone l'autenticità raccolta della sua sofferenza; poiché ha avuto l'orribile privilegio di toccare il fondo del dolore, la razza negra è una razza eletta. Sebbene queste poesie siano, dal principio alle fine, anticristiane, si potrebbe, da questo punto di vista, definire la negritudine una Passione: il negro cosciente di sé si rappresenta ai propri occhi come l'uomo che ha preso sulle sue spalle tutto il dolore umano e che soffre per tutti, anche per il bianco.

La trompette d'Armstrong sera au jour du jugement l'interprète des douleurs de l'homme³⁴

Si nota subito che non si tratta affatto di un dolore rassegnato. Parlavo poco fa di Bergson e di Lucrezio, ma ora sarei tentato di citare il grande avversario del cristianesimo: Nietzsche e il suo «dionisismo». Come il poeta dionisiaco, il negro cerca di penetrare sotto i fantasmi splendidi del giorno e incontra, mille piedi sotto la superficie apollinea, la sofferenza inespiabile che è l'essenza universale dell'uomo. Volendo sistematizzare, si potrebbe dire che il negro si fonde con l'intera Natura in quanto è simpatia sessuale per la Vita, e si rivendica come Uomo in quanto è Passione di dolore in rivolta. L'unità fondamentale di questo doppio movimento è tanto più evidente se la si ricollega al rapporto sempre più stretto che gli psichiatri stabiliscono fra angoscia e desiderio sessuale: è una orgogliosa alzata di testa che si può chiamare sia desiderio che affonda le radici nella sofferenza, sia sofferenza confitta come una spada attraverso un immenso desiderio cosmico. Questa è la «diritta pazienza» evocata da Césaire; che è, in un solo fiotto, rigoglio vegetale, erezione fallica e pazienza del dolore che sta nei muscoli tesi del negro; che sostiene il portatore negro quando risale il Niger per mille chilometri, schiacciato dal sole, con un carico di venticinque chili in equilibrio sul capo. Ma se, in un certo senso, si può paragonare la fecondità della Natura a una proliferazione di dolori, in un altro - e anche questo è dionisiaco - la fecondità supera il dolore con la sua esuberanza, lo annega nella sua ricchezza creatrice, che è poesia, amore e danza. Forse, per comprendere

quest'unità indissolubile della sofferenza, dell'eroi¹ e della gioia, bisogna aver visto i negri di Harlem danzare frenetici al ritmo di quei blues che pure sono le melodie più tristi di questo mondo. Infatti è il ritmo che cementa gli aspetti multiformi dell'anima negra, è il ritmo che comunica la sua levità nietzschiana alle gravi intuizioni dionisiache, è il ritmo - «tam-tam», jazz, movimento sobbalzante di queste poesie - che esprime la temporalità dell'esistenza negra. E quando un poeta negro predice ai suoi fratelli un avvenire migliore, lo fa sotto forma di un ritmo che dipinge loro la liberazione.

Quoi
un rythme
une onde dans la nuit à travers les forêts, rien - ou
une âme nouvelle
un timbre
une intonation
une vigueur
un dilatement
une vibration qui par degrés dans la moelle déflue,
révulse dans sa marche un vieux corps endormi, lui
prend la taille et la vrille et tourne
et vibre encore dans les mains, dans les reins, le sexe,
les cuisses et le vagin...³⁵

Ma non è solo questo: una simile esperienza fondamentale della sofferenza è ambigua: in quanto permette alla coscienza negra di diventare «storica». Qualunque sia, in effetti, l'intollerabile iniquità della sua condizione presente, non a lei il negro si riferisce, soprattutto, quando proclama d'aver toccato il fondo del dolore umano. Ma all'orribile privilegio di aver conosciuto la schiavitù. In questi poeti, nati per lo più fra il 1900 e il 1918, la schiavitù, sebbene abolita da mezzo secolo, è ancora il ricordo più vivo:

Mes aujourd'hui ont chacun sur mon jadis

de gros yeux qui roulent de rancœur de
honte.

Va encore mon hébétude de jadis
de coups de corde noueux de corps calcinés
de l'orteil au dos calciné
de chair morte de tisons de fer rouge de bras
brisés sous le fouet qui se déchaine...³⁶

scrive Damas, poeta della Gujana. E Brierre, l'haitiano:

...Souvent comme moi tu sens des courbatures
Se réveiller après les siècles meurtriers
Et saigner dans ta chair les anciennes blessures...³⁷

Nei secoli della schiavitù il negro ha bevuto la coppa dell'amarezza sino alla feccia: e la schiavitù è un fatto passato che né i nostri autori né i loro padri hanno conosciuto direttamente. Ma è anche un incubo enorme dal quale neppure i più giovani si sono del tutto svegliati.³⁸ Da un capo all'altro della terra, pur separati dalle lingue, dalla politica e dalla storia dei loro colonizzatori, i negri hanno in comune una memoria collettiva. Non c'è da meravigliarsi, se solo si ricordi che i contadini francesi, nel 1789, soffrivano ancora di forme di terror panico la cui origine risaliva alla Guerra dei Cento Anni. Così, quando il negro si rivolge a considerare la sua esperienza fondamentale, questa rivela a un tratto due dimensioni: una è la comprensione intuitiva della condizione umana e l'altra il ricordo ancor fresco di un passato storico. E qui viene subito in mente Pascal, quando ripeteva senza stancarsi che l'uomo è una mescolanza irrazionale di metafisica e di storia, inesplicabile nella sua grandezza se davvero è uscito dal fango, e nella sua miseria se è ancora come Dio l'ha fatto, e che, per capirlo, si deve ricorrere all'episodio irriducibile della caduta. È in questo senso che Césaire chiama «razza caduta» la sua razza. E in un certo qual modo è comprensibile l'accostamento che si può fare fra una coscienza negra e una coscienza cristiana: la dura legge della schiavitù evoca quella

dell'Antico Testamento, che narra le conseguenze della Colpa. E l'abolizione della schiavitù rievoca un altro fatto storico: la Redenzione. Il paternalismo dolciastro dell'uomo bianco dopo il 1848 e quello del Dio bianco dopo la Passione si assomigliano. Ma la colpa inespiabile che il negro scopre in fondo alla sua memoria non è sua, ma del bianco: il primo fatto della storia negra è, sì, un peccato originale, ma il negro ne è la vittima innocente. Perciò la sua concezione della sofferenza si oppone radicalmente al dolorismo bianco, perciò queste poesie sono per lo più così violentemente anticristiane: perché la religione dei bianchi appare agli occhi dei negri, più chiaramente ancora che a quelli del proletariato europeo, come una mistificazione che vuol farlo partecipe della responsabilità di un delitto del quale lui, il negro, è solamente vittima: nei rapimenti, nei massacri, negli stupri e nelle torture che hanno insanguinato l'Africa, la religione vuole indurre il negro a vedere un castigo legittimo, delle prove meritate. E come affermare, poi, che la religione, tuttavia, proclama l'eguaglianza di tutti gli uomini davanti a Dio? Davanti a Dio, sì! Leggevo di recente su «Esprit» queste frasi di un corrispondente del Madagascar: «Sono persuaso anch'io, come lei, che l'anima di un malgascio vale quanto quella di un bianco... Esattamente come l'anima di un bambino, davanti a Dio, vale l'anima di suo padre. Però, signor Direttore, lei non lascia guidare la sua automobile, se ce l'ha, dai suoi bambini!»

È il modo più elegante per conciliare cristianesimo e colonialismo! Contro questi sofismi il negro, scavando semplicemente nella sua memoria d'antico schiavo, afferma che il dolore è la sorte dell'uomo, ma che non per questo è meno immeritato. Respinge con orrore il marasma cristiano, la voluttà triste, l'umiltà masochistica e qualsiasi invito tendenzioso alla rassegnazione: vive il fatto assurdo della sofferenza nella sua purezza, nella sua ingiustizia e nella sua gratuità, e ci scopre questa verità misconosciuta o dissimulata dal cristianesimo: la sofferenza comporta in sé il proprio rifiuto, è per essenza rifiuto di soffrire, è la faccia d'ombra della negazione, e sfocia nella rivolta e nella libertà. Così il negro si storicizza, in quanto l'intuizione della sofferenza gli

conferisce un passato collettivo e gli assegna uno scopo nell'avvenire. Mentre finora ci appariva quale un puro risveglio al presente di immemorabili istinti, una pura manifestazione della fecondità universale ed eterna, ora lo sentiamo interpellare i suoi fratelli di colore con tutt'altro linguaggio:

Nègre colporteur de révolte
tu connais les chemins du monde
depuis que tu fus vendu en Guinée...³⁹

e:
Cinq siècles vous ont vus les armes à la main
et vous avez appris aux races exploitantes
la passion de la liberté.⁴⁰

Esiste già un canzoniere negro di gesta: prima l'età dell'oro dell'Africa, poi l'era della dispersione e della cattività, poi il risveglio della coscienza, i tempi cupi ed eroici delle grandi rivolte, di Toussaint Louverture e degli eroi negri, poi la realtà dell'abolizione della schiavitù - «indimenticabile metamorfosi», dice Césaire - e infine la lotta per la liberazione definitiva.

Vous attendez le prochain appel
l'inévitable mobilisation
car votre guerre à vous n'a connu que des trêves
car il n'est pas de terre où n'ait coulé ton sang
de langue où ta couleur n'ait été insultée.
Vous souriez, Black Boy. Vous chantez vous dansez,
vous bercez les générations
qui moment à toutes les heures
sur les fronts du travail et de la peine
qui monteront demain à l'assaut des bastilles
vers les bastions de l'avenir
pour écrire dans toutes les langues
aux pages claires de tous les ciels

la déclaration de tes droits méconnus
depuis plus de cinq siècles...⁴¹

Singolare e decisivo colpo di timone: la razza si è trasformata in storicità, il Presente negro esplode e si temporalizza, la Negritudine si inserisce con il suo passato e con il suo avvenire nella Storia Universale, non è più uno stato e nemmeno un atteggiamento esistenziale, ma un divenire. L'apporto negro all'evoluzione dell'umanità non è più un sapore, un gusto, un ritmo, un'autenticità, un mazzo di istinti primitivi, ma un'impresa datata, una paziente costruzione, un futuro. Finora il negro rivendicava un posto al sole in nome delle sue qualità etniche; ora fonda il diritto alla vita sulla sua missione, e questa missione, come quella del proletariato, gli deriva dalla sua situazione storica. Perché ha sofferto, più di tutti gli altri, dello sfruttamento capitalista, ha acquisito, più di tutti gli altri, il senso della rivolta e l'amore della libertà. Ed essendo il più oppresso persegue necessariamente la liberazione di tutti, mentre si adopera per la propria liberazione:

Noir messenger d'espoir
Tu connais tous les chants du monde
depuis ceux des chantiers immémoriaux du Nil.⁴²

Come si può credere ancora, ormai, all'omogeneità interiore della Negritudine? E come dire che cosa sia? Ora è un'innocenza perduta che conobbe la vita in un lontano passato, ora è una speranza che si realizzerà solo in seno alla Città futura; ora si contrae in un attimo di fusione panteistica con la Natura, ora si estende fino a coincidere con l'intera storia dell'Umanità; ora è un atteggiamento esistenziale, ora l'insieme oggettivo delle tradizioni negro-africane. È da scoprire oppure da creare? Dopo tutto ci sono anche dei negri «collaborazionisti»; dopo tutto Senghor, nelle notizie che fa precedere alle opere di ogni poeta, sembra distinguere dei gradi nella Negritudine. Chi ne dà l'annuncio ai confratelli di colore li invita a diventare sempre più negri, oppure, per una specie di psicoanalisi poetica, rivela

loro che cosa sono? È necessità o libertà? Nel negro autentico i comportamenti derivano dalla sua essenza, come le conseguenze discendono da un principio, oppure si è negri come è credente il fedele di una religione, cioè nel timore e nel tremore, nell'angoscia, nel rimorso continuo di non essere mai abbastanza quello che si vorrebbe essere? È un dato di fatto o un valore? È l'oggetto di un'intuizione empirica o di un concetto morale? Oppure è una conquista della riflessione? E se la riflessione l'avvelena? E se fosse autentica solo nell'irriflesso e nell'immediato? È spiegazione sistematica dell'anima negra o di un Archetipo platonico cui ci si può avvicinare indefinitamente senza mai raggiungerlo? È forse per i negri, com'è per noi il nostro buon senso da ingegneri, la cosa meglio distribuita del mondo? Oppure discende in certuni come una grazia e sceglie i suoi eletti? Si può certo rispondere che la negritudine è tutto questo insieme e altro ancora. E sono d'accordo anch'io: come tutte le nozioni antropologiche, la Negritudine è un variare continuo d'essere e di dover-essere; vi fa e la fate voi, è giuramento e passione a un tempo. Ma c'è dell'altro, e più grave: il negro, l'abbiamo detto, si crea un razzismo antirazzista. Non aspira affatto a dominare il mondo, vuole l'abolizione dei privilegi etnici da qualunque parte provengano e afferma la sua solidarietà con gli oppressi di ogni colore. D'un tratto la nozione soggettiva, esistenziale, etnica di Negritudine «passa», come dice Hegel, in quella, oggettiva, positiva, esatta, di proletariato. «Per Césaire» dice Senghor «il "bianco" rappresenta il capitale, come il Negro rappresenta il lavoro... Cantando gli uomini di pelle nera della sua razza canta la lotta . del proletariato mondiale.» Facile dirlo, meno facile pensarlo. E, senza dubbio, non è un caso che i cantori più ardenti della Negritudine siano nello stesso tempo militanti marxisti. Ma ciò non vieta che la nozione di razza non si attagli a quella di classe: l'una è concreta e particolare, questa universale e astratta, l'una è di competenza di quella che Jaspers chiama la «comprensione», l'altra invece dell'intellezione: la prima è il prodotto di un sincretismo psico-biologico e l'altra è una costruzione metodica che si basa sull'esperienza. In realtà la

Negritudine è come il moto di ritorno in una progressione dialettica; l'affermazione teorica e pratica del primato bianco è la tesi, la posizione della Negritudine come valore antitetico è il momento della negatività. Ma questo momento negativo non ha una propria autonomia, e i negri che lo adoperano lo sanno benissimo; sanno che tende a preparare la sintesi, cioè la realizzazione dell'umano in una società senza razze. Così la Negritudine esiste per distruggersi, è passaggio e non compimento, mezzo e non fine ultimo. Proprio nell'attimo che gli Orfei negri abbracciano più strettamente questa Euridice, la sentono svanire fra le loro braccia. C'è una poesia di Jacques Roumain, comunista negro, che offre di questa nuova ambiguità la testimonianza più commovente:

Afrique j'ai gardé ta mémoire Afrique tu es en moi
Comme l'écharde dans la blessure
comme un fétiche tutélaire au centre du village
fais de moi la pierre de ta fronde
de ma bouche les lèvres de ta plaie
de mes genoux les colonnes brisées de ton abaissement
pourtant
je ne veux être que de votre race
ouvriers paysans de tous les pays.⁴³

Con quale tristezza trattiene ancora per poco quella che ha deciso di abbandonare! Con quale fierezza d'uomo si spoglierà per gli altri uomini della sua fierezza di negro! Chi dice che l'Africa è in lui «come lo spino nella ferita», e che, nello stesso tempo, vuole appartenere solamente alla razza universale degli oppressi, costui non ha lasciato ancora l'impero della coscienza inquieta. Ancora un passo e la Negritudine finirà per scomparire completamente: quello che era il ribollire ancestrale e misterioso del sangue nero, il negro l'ha trasformato in puro accidente geografico, nel prodotto inconsistente del determinismo universale.

Est-ce tout cela climat étendue espace

qui crée le clan la tribù la nation
la peau la race des dieux
notre dissemblance inexorable?⁴⁴

Ma il poeta non ha del tutto il coraggio di far sua questa razionalizzazione del concetto razziale: come si vede, si limita a porre una domanda e sotto la sua volontà d'unione si avverte un amaro rimpianto. Strano cammino! Umiliati, offesi, i negri frugano nel più profondo di sé per scoprire il loro più segreto orgoglio, e quando finalmente l'hanno trovato, questo orgoglio si nega da solo: con suprema generosità loro lo abbandonano, come Filottete abbandonò a Neottolemo il suo arco e le frecce. Così il ribelle di Césaire scopre in fondo al suo cuore il segreto delle sue rivolte: lui è di razza regale.

...C'est vrai qu'il y a quelque chose en toi qui n'a jamais pu se soumettre, une colère, un désir, une tristesse, une impatience, un mépris enfin, une violence... et voilà tes veines charrient de l'or non de la boue, de l'orgueil non de la servitude. Roi tu as été Roi jadis.⁴⁵

Ma subito respinge la tentazione:

Une loi que je couvre d'une chaîne sans cassure jusqu'au confluent de feu qui me volatilise qui mepure et m'incendie de mon prisme d'or amalgamé... Je périrai. Mais un. Intact.⁴⁶

Forse è questa nudità ultima dell'uomo che si strappa di dosso gli orpelli bianchi che mascheravano la sua corazza nera, per disfare, poi, e respingere anche la corazza: forse è questa nudità senza colore che simboleggia meglio la Negritudine: perché la Negritudine non è uno stato, è puro superamento di sé, è amore. Quando rinuncia a sé, si ritrova, quando accetta di perdere, vince; all'uomo di colore, e solo a lui, si può chiedere di rinunciare alla fierezza del suo colore. A lui, che cammina su una cresta fra il particolarismo passato, superato da poco, e l'universalismo futuro, che sarà il crepuscolo

della sua negritudine; a lui, che ha vissuto sino in fondo il particolarismo per scoprirvi l'aurora dell'universale. Anche il lavoratore bianco, certo, prende coscienza della sua classe per poi negarla, poiché auspica l'avvento di una società senza classi: ma, ancora una volta, la definizione della classe è oggettiva, riassume solamente le condizioni della propria alienazione, mentre il negro scopre la sua razza in fondo al cuore, e deve strapparsi anche il cuore. La Negritudine è dunque dialettica; non è solo, né soprattutto, lo sbocciare di istinti atavici, ma rappresenta il superamento di una situazione definita da parte di libere coscienze. Mito doloroso e pieno di speranza, la Negritudine, nata dal Male e gravida di un Bene futuro, è viva come una donna che nasca per morire e che sente la morte negli istinti più ricchi della vita: è un riposo instabile, una fissità esplosiva, un orgoglio che rinuncia a se stesso, un assoluto che sa di essere transitorio: infatti, mentre è annunciatrice della sua nascita e della sua agonia, la negritudine rimane l'atteggiamento esistenziale scelta da uomini liberi e vissuto assolutamente sino alla feccia. Poiché è tensione fra un Passato nostalgico dove il negro non si ritrova più, e un Avvenire che lo vedrà cedere il passo a valori nuovi, la Negritudine si adorna di una tragica bellezza che trova espressione solo nella poesia. Poiché è un'unità vivente e dialettica di tanti contrari, poiché è un Complesso ribelle all'analisi, solo l'unità multipla di un canto la può manifestare, solo la bellezza folgorante della Poesia, quella che Breton chiama «fissa-in-esplosione». Poiché ogni tentativo di concettualizzarne gli aspetti diversi finirebbe necessariamente per scoprirne la relatività, mentre viene vissuta nell'assoluto da coscienze regali, e poiché la poesia è un assoluto, solo la poesia permetterà di fissare l'aspetto incondizionato di questo atteggiamento. Poiché è una soggettività che si iscrive nell'oggettivo, la Negritudine deve prendere corpo in una poesia, cioè in una soggettività-oggetto: poiché è un Archetipo e un Valore, troverà il suo simbolo più trasparente nei valori estetici: poiché è un appello e un dono, può farsi capire e offrirsi solo per mezzo dell'opera d'arte, che è appello alla libertà dello spettatore e

generosità assoluta. La Negritudine è il contenuto della poesia, è la poesia come cosa del mondo, misteriosa e aperta, indecifrabile e suggestiva: è, insomma, il poeta stesso. Ma non basta. La Negritudine, trionfo del Narcisismo e suicidio di Narciso, tensione dell'anima al di là della cultura, delle parole e di tutti i fatti psichici, notte luminosa del nonsapere, scelta deliberata dell'impossibile e di quello che Bataille chiama «supplizio», accettazione intuitiva e rifiuto del mondo in nome della «legge del cuore», duplice postulazione contraddittoria, ritirarsi per rivendicare, espandersi di generosità, è, nella sua essenza, Poesia. Una volta tanto, almeno, il più autentico progetto rivoluzionario e la poesia più pura scaturiscono dalla medesima sorgente.

E se il sacrificio, un giorno, verrà consumato, che cosa accadrà? Che cosa accadrà se il negro, una volta spoglio della sua Negritudine a vantaggio della Rivoluzione, non vorrà più considerarsi che come un proletario? Che cosa accadrà se si lascerà definire solamente dalla sua condizione oggettiva? Se si costringerà, per lottare contro il capitalismo bianco, ad assimilare le tecniche bianche? Si inaridirà la sorgente della Poesia, oppure il grande fiume nero colorirà di sé, nonostante tutto, il mare nel quale sbocca? Non importa. Ogni epoca ha la sua poesia; in ogni epoca le circostanze della storia scelgono una nazione, una razza, una classe per riprendere la fiaccola, creando situazioni che si possono esprimere o superare solo per mezzo della Poesia; e talvolta lo slancio poetico coincide con quello rivoluzionario, talvolta invece ne diverge.

Salutiamo oggi la fortunata coincidenza storica che permetterà ai negri di

pousser d'un telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées.⁴⁷

Introduzione *all'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, a cura di Léopold Sedar Senghor, Paris, Presses Universitaires, 1948.

Note

1. «Donna nuda, donna negra / Vestita del tuo colore che è vita... / Donna nuda, donna oscura, / Frutto maturo dalla carne soda, estasi cupa di vino nero.»
2. «Questi Signori della città / Questi Signori come si deve / Che non sanno più danzare la sera, al chiaro di luna / Che non sanno più camminare sulla carne dei loro piedi / Che non sanno più raccontare le favole nelle veglie...»
3. «fino al termine de / l'eternità dei loro viali senza fine / pieni di poliziotti...»
4. «Ahimè! ahimè! l'Europa aracnea muove le dita /' e le sue falangi di navi...»
5. «il silenzio sornione di questa notte d'Europa...»
6. «...non c'è nulla che il tempo non disonori.»
7. «Montparnasse e Parigi, l'Europa e i suoi tormenti senza fine, / Talvolta ci ossessioneranno come ricordi o come malattie...»
8. «Ascoltate il mondo bianco / orribilmente stanco del suo sforzo immenso / le sue articolazioni ribelli scricchiolare sotto le stelle dure, / le sue rigidzze d'acciaio azzurro trapassanti la carne mistica / ascolta le sue vittorie proditorie strombettare le sue sconfitte / ascolti dagli alibi grandiosi il suo miserabile vacillare / Pietà per i nostri vincitori onniscienti e ingenui.»
9. «Rendetemele le mie bambole nere, che io giochi con loro / i giochi ingenui del mio istinto / restare all'ombra delle sue leggi / ritrovare il mio coraggio / la mia audacia / sentirmi me stesso / me stesso diverso da quello che ero ieri / senza complessità / ieri /

quando è venuta l'ora dello spaesamento... / loro mi hanno rubato lo spazio che era mio.»

10. «Questo cuore ossessivo che non corrisponde / alla mia lingua, o ai miei costumi, / E sul quale mordono, come un uncino, / Sentimenti imprestati e costumi / d'Europa, sentitela questa pena / E questa disperazione a null'altra eguale / D'ammansire con parole di Francia / Questo cuore che m'è venuto dal Senegal.»

11. Mallarmé, Magie, Ed. de la Pléiade, p. 400.

12. Césaire, Les armes miraculeuses: tam-tam II: «a piccoli passi di pioggia di bruchi / a piccoli passi di sorso di latte / a piccoli passi di cuscini a sfere / a piccoli passi di scossa sismica / gli ignami nel sole marciano a grandi passi di squarci di stelle.»

13. «I tuoi seni di nera seta pieni e lucenti... / questo bianco sorriso / degli occhi / nell'ombra del viso / ' svegliano in me questa sera / i ritmi sordi... / di cui s'inebriano laggiù nel paese di Guinea / le nostre sorelle / nere e nude / e sollevano in me / questa sera / crepuscoli negri gravi di un impeto sensuale / perché / l'anima del paese nero dove dormono gli antenati / vive e parla / questa sera / nella forza inquieta lungo le tue reni arcuate...»

14. «l'alba trasparente di un giorno nuovo.»

15. «Negro nero come la miseria.»

16. «Liberami dalla notte del mio sangue.»

17. «La mia grande statua ferita una pietra in fronte la mia grande carne incurante del giorno a grani senza pietà la mia grande carne di notte a grani di giorno...»

18. «I nostri visi belli come il vero potere operante della negazione.»

19. «Le parole si superano, verso un cielo e una terra l'alto e il basso non permettono di disgiungere, così è finita la vecchia geografia... Al contrario, una disposizione degradante curiosamente respirabile diventa reale, ma a livello. Al livello gassoso dell'organismo solido e liquido, bianco e nero giorno e notte.»

20. «Le antiche capigliature / Aderiscono ai rami in fondo ai mari vuoti / Dove il tuo corpo non è che un ricordo / Dove la primavera si fa le unghie / La chiocciola del tuo sorriso gettata lontano / Sulle case che non vogliamo...»

21. «E le miniere di radio sepolte nell'abisso delle mie innocenze / salteranno in grani / nella mangiatoia degli uccelli / e lo stero di stelle / sarà il nome comune della legna da ardere / raccolta nelle alluvioni delle vene che cantano di notte.»
22. «I mari pieni d'isole come pidocchi scricchiolanti sotto le dita delle rose lanciamme e / il mio corpo intatto di fulminato.»
23. «La mia negritudine non è una pietra, la sua sordità lanciata contro il clamore del giorno, / la mia negritudine non è una macchia d'acqua morta su l'occhio morto della terra / la mia negritudine non è né una torre né una cattedrale / si immerge nella carne rossa del sole / si immerge nella carne ardente del cielo / trapassa la stanchezza opaca della sua diritta pazienza.»
24. «Quelli che non hanno inventato né la polvere né la bussola, che non hanno mai saputo domare il vapore né l'elettricità, che non hanno esplorato né i mari né il cielo...»
25. «Si abbandonano, posseduti, all'essenza di ogni cosa / ignoranti delle superfici ma posseduti dal movimento di ogni cosa / incuranti di contare, ma giocando al gioco del mondo / porosi a tutti i soffi del mondo... / carne della carne del mondo palpitante del movimento stesso del mondo.»
26. In questo senso l'idea critica (kantiana) esprime il punto di vista del tecnico non proletario. Il soggetto ritrova nelle cose quanto vi aveva immesso, ma l'aveva fatto solo spiritualmente, perché queste sono operazioni dell'intelletto. Lo scienziato e l'ingegnere sono kantiani.
27. «Oh! Congo sdraiato nel tuo letto di foreste, regina dell'Africa domata che i falli dei monti portino alto il tuo baldacchino / perché ti dico donna con la mia testa e la mia lingua, perché ti dico donna con il mio ventre.»
28. «ora risalirò il dolce ventre delle dune e le cosce rutilanti del giorno...»
29. «il sangue della terra, il sudore della pietra / e lo sperma del vento.»

30. «Sotto il cielo il tamburo conico si lamenta / Ed è l'anima stessa del negro / Spasmi pesanti d'uomo in foia, vischiosi singhiozzi d'amante / Che violano la calma della sera.»

31. Rabéarivelo: «Eccoti / in piedi e nudo / fango sei e te ne ricordi / ma in realtà sei il figlio di quest'ombra partoriente J che si nutre di lattogeno lunare / poi lentamente prendi la forma di un fusto / su questo muro basso che i sogni dei fiori superano / e il profumo dell'estate in riposo. / Sentire, credere che le radici ti spuntino ai piedi / e corrano e si torcano come serpenti assetati / verso qualche sorgente sotterranea...»

32. «Madre usatissima, madre senza foglie, tu sei un albero corallo e non porti più che baccelli. Sei una calebassa e un formicolare di falli...»

33. «Quelli che non hanno inventato né la polvere né la bussola... / conoscono nei suoi minimi recessi il paese del dolore...»

34. Paul Niger: «La tromba d'Armstrong sarà, il giorno del giudizio, l'interprete dei dolori umani.»

35. Che / un ritmo / un'onda nella notte attraverso le foreste, niente - O un'anima nuova / un timbro / un'intonazione / un vigore / una dilatazione / una vibrazione che gradatamente nel midollo defluisca operi una revulsione passando, in un vecchio corpo addormentato, lo prenda alla vita / e. la torca / e si volga / e vibri ancora nelle mani, nelle reni, il sesso, le cosce e la vagina...»

36. «I miei oggi hanno ciascuno sul mio passato / grandi occhi che ruotano di rancore di / vergogna. / Va ancora la mia ebetudine di un tempo / di colpi di corda nodosi di corpi calcinati / dal malleolo alla schiena calcinata / di carne morta di tizzoni di ferro rosso di braccia / spezzate sotto la frusta che si scatena...»

37. «...Spesso come me senti la febbre / ridestarsi dopo i secoli assassini / E sanguinare nella tua carne le antiche ferite...»

38. D'altronde che cos'è la condizione presente del negro nel Camerun o nella Costa d'Avorio se non la schiavitù nel senso più rigoroso del termine?

39. «Negro divulgatore di rivolta / tu conosci le strade del mondo / da quando fosti venduto in Guinea.»

40. «Cinque secoli vi han visto l'armi in pugno / e avete insegnato alle razze sfruttatrici / la passione della libertà.»

41. «Voi aspettate il prossimo appello / l'inevitabile mobilitazione / perché la vostra guerra non ha avuto che tregue / perché non vi è terra dove il vostro sangue non sia stato versato / né lingua che non abbia insultato il tuo colore. / Tu sorridi, Black Boy. / Tu canti / danzi / culli le generazioni / che salgono ad ogni ora / sui fronti del lavoro e del dolore / che saliranno domani all'assalto delle bastiglie / verso i bastioni dell'avvenire / per scrivere in tutte le lingue / sulle pagine chiare di tutti i cieli / la dichiarazione dei tuoi diritti misconosciuti / da più di cinque secoli...»

42. «Negro / messaggero di speranza / tu conosci tutte le canzoni del mondo / da quelle dei cantieri immemorabili del Nilo.»

43. «Africa ho serbato il tuo ricordo Africa / tu sei in me / come lo spino nella ferita / come un feticcio tutelare al centro del villaggio / fa' di me la pietra della tua fionda / della mia bocca le labbra della tua piaga / delle mie ginocchia le colonne spezzate del tuo avvilitamento / tuttavia / voglio essere solo della vostra razza / operai contadini di tutti i paesi.»

44. «È tutto questo clima estensione spazio / che crea il clan la tribù la nazione / la pelle la razza degli dei / la nostra diversità inesorabile?»

45. «È vero che c'è qualcosa in te che non ha mai saputo sottomettersi, una collera, un desiderio, una tristezza, un'impazienza, un disprezzo insomma, una violenza... ed ecco nelle tue vene scorrere l'oro non il fango, l'orgoglio non la servitù. Re, tu sei già stato Re nel passato.»

46. «Una legge che copro d'una catena senza rottura sino alla confluenza di fuoco che mi volatilizza, che mi purifica e mi incendia del mio prisma d'oro amalgamato... Io perirò. Ma uno. Intatto.»

47. Césaire: Les armes miraculeuses, p. 156: «lanciare con tale durezza il grande grido negro che le assisi del mondo ne siano squassate.»

La ricerca dell'assoluto

Non c'è bisogno di guardare a lungo il viso antidiluviano di Giacometti per indovinare il suo orgoglio e la sua volontà di situarsi all'inizio del mondo. Giacometti se la ride della Cultura e non crede nel Progresso, almeno nel Progresso delle Belle Arti, né si giudica più «progredito» dei suoi contemporanei di elezione, l'uomo di Eyzies, l'uomo di Altamira. In questa giovinezza estrema della natura e degli uomini non esistono ancora né il bello né il brutto, né il gusto né la gente di buon gusto, e neppure la critica. Tutto è ancora da fare: per la prima volta a un uomo viene l'idea di intagliare una figura d'uomo in un blocco di pietra. Ecco dunque il modello: l'uomo. Né dittatore né generale né atleta, l'uomo non porta ancora quei segni onorifici, quei fregi che sedurranno gli scultori del futuro. È solamente una lunga sagoma indistinta che cammina all'orizzonte; ma già si avverte che i suoi movimenti non assomigliano a quelli delle cose, emanano da lui come cominciamenti primi, disegnano nei cieli un futuro leggero: vanno capiti in base ai loro fini - una bacca da cogliere, un rovo da scostare - non dalle loro cause. Non si lasciano mai né separare né localizzare: dell'albero posso isolare un ramo ondeggiante, dell'uomo non posso isolare mai un braccio che si alza, un pugno che si chiude. L'uomo alza il braccio, Vuomo stringe il pugno, Yuomo è l'unità indissolubile e la sorgente assoluta dei suoi movimenti. Del resto, è un incantatore di segni: i segni si impigliano nei suoi capelli, gli brillano negli occhi, danzano fra le sue labbra, gli si appoggiano sulla punta delle dita; l'uomo parla con tutto il suo corpo; se corre parla, se si ferma parla, se si addormenta il suo sonno è parola. Ed ora, ecco la materia: una roccia, un

semplice grumo di spazio. Con lo spazio, dunque, Giacometti deve fare un uomo, deve iscrivere il movimento nell'immobilità assoluta, l'unità nella molteplicità infinita, l'assoluto nella relatività pura, l'avvenire nel presente eterno, le chiacchiere dei segni nel silenzio ostinato delle cose. Fra la materia e il modello c'è un divario che sembra impossibile poter colmare: e tuttavia questo divario esiste solo in quanto Giacometti ne è divenuto la misura. Io non so se vada considerato come un uomo che vuole imporre un sigillo d'uomo allo spazio oppure una roccia che sta sognando l'umano, o piuttosto l'una e l'altra cosa e la mediazione tra di loro. La passione dello scultore è di fare di sé un'intera estensione, perché dal fondo di questa possa sorgere una statua d'uomo. Pensieri di pietra lo ossessionano. Una volta lo prese il terrore del vuoto, e per mesi e mesi si muoveva con un abisso al fianco; era lo spazio che prendeva coscienza, in lui, della propria sterilità desolata. Un'altra volta gli parve che gli oggetti, sbiaditi e morti, non toccassero più terra, e abitò un universo fluttuante, sperimentando nella sua carne, fino al martirio, che non esiste né alto né basso nello spazio, né contatto reale fra le cose. Ma, nello stesso tempo, sapeva che uno scultore ha il compito di tagliare in questo arcipelago infinito la figura a tutto tondo del solo essere che può toccare gli altri esseri. Non conosco nessuno che, quanto lui, sia così sensibile alla magia dei volti e dei gesti: li guarda con desiderio appassionato, come se venisse da un altro mondo. Ma talvolta, per farla finita, ha tentato di mineralizzare i suoi simili: vedeva le folle avanzare ciecamente su di lui, rotolando per i boulevards come le pietre di una valanga. Ogni sua ossessione era dunque e sempre lavoro, esperienza, un modo di sperimentare lo spazio. «Che pazzo!» si dirà «Sono tremila anni che si fa della scultura, e benissimo, senza far tante storie! Perché non si mette a produrre opere impeccabili secondo tecniche già sperimentate anziché far finta di ignorare i suoi predecessori?» Ma infatti, da tremila anni, si scolpiscono solamente cadaveri. Qualche volta li chiamano «giacenti» e li sdraiano su qualche tomba, altre volte li assidono su un seggio curule o li rizzano in groppa a un cavallo: ma un morto su un cavallo morto non conta neanche come la metà di

un vivo. Mente, il popolo dei Musei, il popolo rigido, dagli occhi bianchi. Le loro braccia fan finta di muoversi e invece fluttuano sostenute di sotto in su dai fili di ferro: sono forme fisse che fanno fatica a contenere dentro di sé una dispersione infinita. Solo l'immaginazione dello spettatore, mistificato da una grossolana somiglianza, attribuisce movimento, calore, vita all'eterno cedimento della materia. Bisogna dunque ripartire da zero. Dopo tremila anni il compito di Giacometti e degli scultori contemporanei non è di arricchire le gallerie di opere nuove, ma di dare la prova che la scultura è possibile, darne la prova scolpendo, così come Diogene, camminando, provava l'esistenza del movimento, contro Parmenide e Zenone. Bisogna spingersi al limite, per vedere che cosa si può fare. Se l'impresa dovesse andar male sarebbe impossibile, nel più favorevole dei casi, decidere se la sconfitta sia da attribuire allo scultore o alla scultura: altri verranno, e dovranno ricominciare da capo. Anche Giacometti ricomincia di continuo. Non si tratta però di una progressione all'infinito, e c'è un termine fisso da raggiungere, un problema unico che bisogna risolvere: come fare un uomo di pietra senza pietrificarlo? O tutto o niente: se si è risolto il problema, non importa quante statue si sono fatte. «Se riesco a farne anche una sola,» dice Giacometti «poi ne farò mille...» Ma finché non ci riesce, niente statue, ma soltanto bozzetti che a Giacometti interessano solo perché lo avvicinano alla meta. Distrugge tutto e ricomincia da capo. Ogni tanto i suoi amici riescono a salvare dal massacro una testa, una giovane donna, un adolescente. Lui li lascia fare, e si rimette al lavoro. In quindici anni non aveva mai fatto una mostra. A questa si è lasciato indurre perché bisogna pur vivere, ma ne è rimasto sconvolto, e scrive per scusarsene: «Proprio perché ero spinto dal terrore della miseria queste sculture esistono fino a questo punto (cioè in bronzo e fotografate), ma io non ne sono per nulla soddisfatto: tuttavia sono un po' come le volevo. Appena appena.» Ed è turbato perché questi bozzetti mobili, sempre a metà strada fra il nulla e l'essere, sempre modificati, migliorati distrutti e ricominciati, si sono messi a esistere da soli e per davvero, hanno cominciato lontano dall'autore una loro carriera sociale. Lui li

dimenticherà. L'unità meravigliosa di questa vita è anche la sua intransigenza nella ricerca dell'assoluto.

È un lavoratore pieno di vita, ostinato, e non gli piace la resistenza della pietra, che rallenterebbe i suoi movimenti: si è scelto una materia senza peso, la più duttile, la più caduca, la più spirituale: il gesso. Lo sente appena sotto le punte delle dita, l'inverso impalpabile dei suoi movimenti. Entrando nel suo studio si vedono per prima cosa certi strani spaventapasseri, fatti di croste bianche che si coagulano intorno a lunghi fili rossi. Le sue avventure, le sue idee, i suoi desideri e i suoi sogni si proiettano per un momento sui fantocci di gesso, danno loro una forma e poi passano oltre, e se ne va la forma con loro. Ciascuna di queste nebulose in perpetua metamorfosi sembra la vita stessa di Giacometti trascritta in un altro linguaggio. Le statue di Maillol lanciano con insolenza agli occhi la loro pesante eternità; ma l'eternità della pietra è sinonimo d'inerzia, è un presente fissato per sempre: Giacometti invece non parla mai di eternità, non ci pensa mai. Un giorno mi disse: «Ne ero soddisfatto, ma erano nate per durare solo qualche ora, e io l'avevo trovato bellissimo.» Qualche ora: come un'alba, una tristezza, o una farfalla. È vero che i suoi personaggi, poiché sono destinati a perire la notte stessa della loro nascita, sono i soli a conservare, fra tutte le sculture che conosco, la grazia indicibile di sembrar perituri. Mai la materia fu meno eterna, più fragile, più vicina a essere umana. La materia di Giacometti, questa strana farina che poco per volta si fa polvere e seppellisce il suo studio, gli si insinua sotto le unghie e nelle rughe profonde del viso, è polvere di spazio.

Ma lo spazio, anche se nudo, è ancora sovrabbondanza. Giacometti ha orrore dell'infinito, non dell'infinito pascaliano, dell'infinita- mente grande, ma di un altro infinito, più subdolo, più segreto, che scivola sotto le dita, l'infinito della divisibilità. Nello spazio, dice Giacometti, c'è qualcosa di troppo. Questo troppo è la pura e semplice coesistenza di parti accostate. Gli scultori, per lo più, si sono lasciati ingannare; hanno confuso la prolificità dell'estensione con la generosità, hanno messo troppo nelle loro

opere, si sono compiaciuti della grassa curva di un fianco di marmo, hanno messo in mostra, imprigionato, disteso, il gesto dell'uomo. Giacometti sa che nell'uomo vivo non c'è niente di troppo perché tutto in lui è funzione; sa che lo spazio è un cancro dell'essere che corrode tutto. Scolpire, per lui, è depauperare lo spazio, spremere per farne gocciolare tutta la sua esteriorità. Questo tentativo può sembrare disperato, e credo che Giacometti abbia sfiorato due o tre volte la disperazione. Se, per scolpire, bisogna tagliare e ricucire entro un mezzo che non si può comprimere, allora la scultura è impossibile. «Eppure,» diceva il nostro scultore «se comincio la mia statua, come fanno gli altri, dalla punta del naso, non mi basterà l'eternità per arrivare alla narice.» E allora fece una sua scoperta.

Ecco Ganimede sul suo piedestallo. Se mi chiedete a che distanza si trovi da me vi risponderò che cosa intendete dire. Alludete al giovinetto che fu rapito dall'aquila di Giove? In questo caso vi dirò che fra me e lui non c'è nessuna relazione di reale distanza, per il semplice fatto che non esiste. O state invece parlando dell'immagine di marmo che lo scultore ha foggato a somiglianza del giovinetto? In questo caso si tratta di una cosa vera, di un minerale che esiste, e che possiamo misurare. I pittori l'hanno capito da tanto tempo, perché, nei quadri, l'irrealtà della terza dimensione porta con sé l'irrealtà delle altre due. Così la distanza dei personaggi è per me immaginaria. Se procedo mi avvicino alla tela, non a loro. Anche se ci metto il naso sopra li vedrò sempre come se li guardassi a venti passi di distanza, perché, una volta per tutte, li ho visti così. La pittura sfugge dunque alle aporie di Zenone. Anche se dividessi in due lo spazio che separa il piede della Vergine da quello di san Giuseppe e poi dividessi ancora in due ognuna delle due entità e così via all'infinito, dividerei, così facendo, una certa parte della tela, in lunghezza, e non il lastricato sul quale stanno la Vergine e suo marito. Gli scultori non hanno riconosciuto queste verità elementari perché operano su uno spazio a tre dimensioni, su un vero blocco di marmo, e anche se il prodotto della loro arte era un uomo immaginario, ritenevano di crearlo in un'estensione reale. Questa confusione dei due spazi ha avuto risultati curiosi: in primo luogo,

quando scolpivano dal vero, anziché rendere quello che vedevano - cioè un modello distante dieci passi - raffiguravano nella creta quello che era, cioè il modello in sé. Siccome desideravano, in realtà, che la statua desse allo spettatore, situato a dieci passi di distanza, la stessa impressione che loro provavano davanti al modello, gli pareva logico creare una figura che fosse per lo spettatore quel che il modello era per l'artista: e ciò era possibile solo se il marmo si presentava, qui, come quel modello là. Ma che cos'è, dunque, questo essere in sé e là? A dieci passi di distanza, mi faccio di questa donna nuda una certa immagine: se mi accosto e la guardo da vicino, non la riconosco più. Quei crateri, quelle gallerie, quelle screpolature, quelle erbe nere e ruvide, quelle lucentezze oleose, tutta quella ortografia lunare, non può essere la pelle liscia e fresca che ammiravo da lontano. È dunque questo che lo scultore deve imitare? Ma allora non la finirebbe più! E poi, per quanto mi avvicini a quel viso, potrei sempre avvicinarmi ancora di più. Così la statua non assomiglierà veramente né a quello che è il vecchio modello né a ciò che vede lo scultore: la si costruirà secondo certe convenzioni piuttosto contraddittorie, rappresentando particolari invisibili a quella distanza, sotto il pretesto che esistono, e trascurandone altri che pure esistono, sotto il pretesto che non si riuscirebbe lo stesso a vederli. Il che, forse, non equivale a dire che si affida all'occhio dello spettatore il compito di ricomporre una figura accettabile? Ma, in questo caso, il mio rapporto con Ganimede varia secondo la mia posizione: da vicino, scoprirò particolari che da lontano mi sfuggivano. Ed eccoci giunti a un paradosso: ho dei rapporti reali con un'illusione, o, se si preferisce, la mia distanza vera dal blocco di marmo si è confusa con la mia distanza immaginaria da Ganimede. Ne risulta che le proprietà dello spazio vero ricoprono e dissimulano quelle dello spazio immaginario, e la divisibilità reale del marmo, in particolare, distrugge l'indivisibilità del personaggio. È la pietra che trionfa, insieme a Zenone. Così lo scultore classico rimane nell'ambito del dogmatismo perché crede di poter eliminare il proprio sguardo e scolpire nell'uomo la natura umana senza gli uomini, ma in realtà non sa quello che fa, perché non fa ciò che vede. Cercando

la verità ha incontrato la convenzione, e siccome, in fin dei conti, si scarica sul visitatore del pensiero di animare quei simulacri incerti, questo ricercatore d'assoluto finisce per far dipendere la sua opera dalla relatività dei punti di vista che si affermeranno per guardarla. Quanto allo spettatore, scambia l'immaginario per il reale e il reale per l'immaginario, cerca l'indivisibile e incontra ovunque la divisibilità.

Ponendosi dal punto di vista opposto a quello del classicismo, Giacometti ha restituito alle statue uno spazio immaginario e senza partizioni: accettando senza riserve la relatività ha trovato l'assoluto, perché è stato il primo scultore a pensare di scolpire l'uomo come lo si vede, cioè a distanza. Ai suoi personaggi di gesso conferisce una distanza assoluta come il pittore ai personaggi della sua tela. Egli crea la sua figura «a dieci passi», a «venti passi» di distanza, e, comunque ci si muova, quella ci rimane. E d'un tratto ecco che balza nell'irreale, perché il suo rapporto con noi non dipende più dal nostro rapporto con il blocco di gesso. L'arte è stata liberata. Una statua classica bisogna apprenderla o accostarsene: così poco per volta, se ne colgono i particolari; le parti si isolano, e poi le parti delle parti, e si finisce per perdersi. A una scultura di Giacometti invece non ci si accosta. Non c'è da sperare che quel seno sbocchi, man mano che ci si accosta: non cambierà, e, procedendo, si avrà la strana impressione di restar fermi scalpitando. Ecco la punta di quei seni, ne abbiamo un presentimento, l'indoviniamo, quasi la vediamo: ancora un passo o due, e siamo sempre nella fase del presentimento; un altro passo ancora e tutto svanisce: restano le rughe del gesso. Queste statue non si lasciano guardare, se non a rispettosa distanza. Eppure c'è tutto: la bianchezza, la rotondità, l'elastico cedimento di un bel seno maturo: tutto, ma non la materia. A venti passi di distanza si crede di vedere, e non si vede il fastidioso deserto dei tessuti adiposi, che è suggerito, abbozzato, significato, ma non dato. Ora sappiamo di quale pressa si sia servito Giacometti per comprimere lo spazio; uno solo: la distanza. Egli pone la distanza a portata di mano, ci spinge sotto gli occhi una donna lontana - e che resta lontana anche se la tocchiamo con la punta

delle dita. Quel seno intravisto, sperato, non si offrirà mai, è solamente speranza: i corpi hanno quel tanto di materia che serve loro a promettersi. «Eppure,» si dirà «è impossibile. Non si può vedere lo stesso oggetto da vicino e da lontano contemporaneamente.» Ma non è lo stesso oggetto: da vicino è un blocco di gesso, mentre da lontano è un personaggio immaginario. «Ma allora bisognerebbe almeno che la distanza si contraesse nelle tre dimensioni; invece vengono alterate solo la larghezza e la profondità, mentre l'altezza rimane intatta.» È vero. Ma è anche vero che l'uomo, agli occhi degli altri uomini, ha dimensioni assolute: se si allontana, non

10vedo rimpicciolirsi, ma sono piuttosto le sue qualità che si condensano, mentre la sua «sagoma» rimane. Se invece si avvicina, non diventa più grande; sono le sue qualità che si schiudono. Tuttavia bisogna ammettere che gli uomini e le donne di Giacometti sono più simili a noi in altezza che in larghezza, quasi che la loro statura li precedesse. Ma Giacometti le ha allungate di proposito. Bisogna, infatti, rendersi conto che i suoi personaggi, che sono per intero e d'un tratto quelli che sono, non si lasciano né apprendere né osservare. Appena li vedo, li riconosco: sorgono nel mio campo visivo come un'idea nella mente; infatti solo l'idea possiede la loro immediata traslucidità, solo l'idea è d'un tratto tutto ciò che è. Così Giacometti ha risolto a suo modo il problema dell'unità del multiplo, semplicemente sopprimendo la molteplicità. Il gesso o il bronzo sono divisibili, ma quella donna colta mentre cammina, ha l'indivisibilità di un'idea, di un sentimento, non ha parti perché si offre subito tutt'intera. Per dare un'espressione sensibile alla pura presenza, a questo dono di sé, a questo sorgere istantaneo, Giacometti ricorre all'allungamento. Il movimento originale della creazione, un movimento senza durata, senza partizioni, così ben raffigurato dalle lunghe gambe gracili, attraversa quei corpi da E1 Greco e li innalza al cielo. In loro, più che in un atleta di Prassitele, riconosco l'uomo, comincia- mento. primo, fonte assoluta del gesto. Giacometti ha saputo dare alla sua materia la sola unità davvero umana: l'unità dell'atto.

Questa è, credo, la rivoluzione quasi copernicana che Giacometti ha tentato di introdurre nella scultura. Prima di lui si credeva di scolpire l'essere, e questo assoluto sprofondava in un'infinità di apparenze. Lui ha scelto invece di scolpire l'apparenza situata, e si è scoperto che raggiungeva così l'assoluto. Ci dà uomini e donne già visti. Ma non solo da lui. Le sue figure sono già viste come una lingua straniera, che noi stiamo imparando, è già parlata. Ognuna di loro rivela l'uomo come lo si vede, com'è per altri uomini, come spicca in un ambiente interumano, non, come ho già detto prima per semplificare, a dieci passi, a venti passi di distanza, ma a distanza d'uomo; ognuna ci conferma una verità: che l'uomo non esiste prima di essere visto, ma che è l'essere la cui essenza è d'esistere per gli altri. Guardando una sua figura femminile di gesso, incontro su di lei il mio sguardo freddato; di qui il piacevole disagio che mi procura la sua vista: mi sento costretto, non so a che cosa né da chi, finché non scopro che sono costretto a vedere e sono io che mi costringo.

Spesso, d'altronde, Giacometti rincara a suo piacimento il nostro disagio, posando, ad esempio, una testa lontana su un corpo vicino, così che non sappiamo più dove metterci né, letteralmente, come aggiustare il nostro occhio. Ma oltretutto, quelle sue figure ambigue sconcertano, tanto urtano le più care abitudini della nostra vista. Da tanto tempo abbiamo dimestichezza con creature lisce e mute, fatte per guarirci del male di avere un corpo; quei geni domestici hanno vegliato sui giochi della nostra infanzia, testimoniano ancora nei giardini che il mondo è senza rischi, che non capita niente a nessuno, e, in realtà, a loro non è capitato mai niente, se non di morire nascendo. Invece a questi corpi qui qualcosa è accaduto; escono da uno specchio concavo, da una fontana di Giovinezza o da un campo di deportazione? A una prima occhiata sembra di aver di fronte qualche martire scarnito di Buchenwald, ma subito dopo si cambia parere: queste nature sciolte e fini salgono al cielo, e si coglie di sorpresa tutto un volo di Ascensioni, di Assunzioni. Sono figure che danzano, sono danze fatte della stessa materia rarefatta dei corpi gloriosi che ci promettono. E, quando insistiamo a contemplare

questo slancio mistico, ecco che quei corpi emaciati sbocciano, e ci troviamo di fronte solo semplici fiori terrestri. Quella martire non era che un donna, ma tutta una donna, intravista, furtivamente desiderata e che si allontana e passa, con la comica dignità delle lunghe ragazze fragili e impotenti che, sulle pantofole coi tacchi alti, si trascinano pigramente dal letto al bagno, con l'orrore tragico delle vittime affumicate di un incendio, di una carestia, tutta una donna, data, rifiutata, vicina, lontana, tutta una donna la cui floridezza deliziosa è minata da una segreta magrezza, e l'atroce magrezza da un floridezza soave, tutta una donna, in pericolo sulla terra e già non più del tutto sulla terra, che vive e ci racconta la straordinaria avventura della carne, la nostra avventura. Perché le è capitato di nascere, proprio come a noi.

Eppure Giacometti non è contento. Potrebbe vincere subito la sua battaglia. Basta che decida di averla vinta; ma non si sa decidere, rimanda la sua decisione di ora in ora, di giorno in giorno. Talvolta, durante una notte di lavoro, è proprio sul punto di gridare vittoria, ma al mattino ha già distrutto ogni cosa. Teme forse la noia che lo aspetta al di là del trionfo, la stessa noia che colpì Hegel, quando, imprudentemente, volle concludere il suo sistema? Oppure, forse, è una vendetta della materia. Forse la divisibilità infinita che ha scacciato dalla sua opera rinasce continuamente fra lui e la sua meta. Il traguardo è qui: per raggiungerlo bisogna fare di meglio. Ecco fatto. Ma ora bisogna fare ancora un po' meglio. E poi ancora un pochino meglio. Questo nuovo Achille non raggiungerà mai la tartaruga: in un modo o nell'altro lo scultore deve essere la vittima designata dello spazio, e se non lo sarà nell'opera lo sarà nella vita. Ma, soprattutto, fra lui e noi c'è una differenza di posizione: lui sa quello che voleva fare, e noi non lo sappiamo; in compenso, noi sappiamo quello che lui ha fatto, mentre lui lo ignora. Le sue statue, sono ancora mezzo prese nella sua carne, e lui non può vederle. Appena le ha fatte, è già andato oltre, a sognare donne ancora più sottili, ancora più lunghe, ancora più leggere, e grazie all'opera compiuta si prefigura l'ideale che gli consente di giudicarla imperfetta. E così senza fine, semplicemente perché un uomo è

sempre oltre ciò che fa. «Quando avrò finito» dice «scriverò, dipingerò, vedrò di passarmela bene!» Ma morirà prima di aver finito. Chi ha ragione? Noi o lui? Lui anzitutto, perché, come dice Leonardo, è bene che un artista non sia mai soddisfatto. Ma abbiamo ragione anche noi, e senza possibilità di appello. Kafka, quando stava per morire, voleva che si bruciassero i suoi libri, e Dostoevskij, nei suoi ultimi mesi di vita, sognava di scrivere il seguito dei Karamazov. Forse l'uno e l'altro sono morti di cattivo umore, questo pensando che non aveva ancora fatto niente di buono, quello che se ne andava da questo mondo senza averlo nemmeno scalfito. Eppure entrambi hanno vinto, comunque la pensassero. Così Giacometti, e lo sa benissimo. Si aggrappa invano alle sue statue, come un avaro al suo gruzzolo, invano rimanda, temporeggia, trova mille espedienti per rubare un po' di tempo: entreranno degli uomini nel suo studio, lo metteranno da parte, porteranno via tutte le sue opere e persino il gesso che ricopre il pavimento. Lui lo sa: la sua aria da perseguitato lo tradisce: sa di aver vinto, suo malgrado, e di appartenerci.

La coscienza dell'artista

Lei ha voluto, mio caro Leibowitz, che aggiungessi poche parole al suo libro: ebbi infatti occasione, tempo fa, di scrivere sulla letteratura impegnata e lei desidera dimostrare, associando i nostri nomi, che le preoccupazioni degli artisti e degli scrittori appartenenti a una stessa epoca sono solidali. Se non fosse bastata l'amicizia, il proposito di esprimere tale solidarietà sarebbe bastato a farmi decidere. Ora, però, che debbo scrivere, confesso di sentirmi in grande imbarazzo. Non ho una particolare competenza musicale e non voglio rendermi ridicolo ripetendo male e con parole improprie ciò che lei ha detto così bene nel linguaggio appropriato; né infine potrei avere la sciocca presunzione di presentarla a lettori che la conoscono perfettamente e che la seguono con passione nella sua triplice attività di compositore, di direttore d'orchestra e di critico musicale. Vorrei dire del suo libro tutto il bene che ne penso: è così semplice e chiaro, mi ha insegnato tante cose, risolve i problemi più confusi e più complessi e ci abitua a considerarli con occhi diversi; ma a che servono le mie parole? Il lettore non ha bisogno di me: per apprezzarne i meriti, gli basta iniziare la lettura. L'unica cosa buona che io possa fare, insomma, è immaginare una conversazione con lei, come ne abbiamo spesso avute, ed esporle i pensieri e i problemi che la sua opera ha suscitato in me. Lei mi ha convinto, e tuttavia avverto ancora dubbi e difficoltà, che non posso tacerle. Si tratta, beninteso, di un profano che si rivolge a un iniziato, di un alunno che, al termine della lezione, discute con il professore, ma, del resto, molti suoi lettori sono profani e io credo che il mio stato d'animo rifletta anche il loro. Lo scopo, insomma, di

questa prefazione, è di chiederle, anche a loro nome, di scrivere un altro libro o semplicemente un articolo per chiarire i nostri ultimi dubbi.

I conati del boa comunista, incapace sia di trattenere che di rigettare l'enorme Picasso, non mi fanno ridere neanche un po': in questa indigestione del P.C. riscontro i sintomi di un'iniezione che contagia un'epoca intera.

Quando le classi privilegiate stanno comodamente sedute sui loro principi e ne hanno onesta coscienza, quando gli oppressi, debitamente convinti di essere creature inferiori, si gloriano della loro condizione servile, allora l'artista si trova a suo agio. Lei dice che il musicista, fin dal Rinascimento, si è sempre rivolto a un pubblico di specialisti; il quale, però, non era altro che la classe aristocratica dirigente la quale, non contenta di esercitare su tutto il territorio il potere militare, giudiziario, politico e amministrativo, si costituiva a data fissa come un tribunale di gusto. Poiché questa oligarchia di diritto divino aveva il potere di decidere della personalità umana, il cantore o il maestro di cappella potevano far ascoltare le loro sinfonie o le loro cantate all'uomo tutto intero. L'arte poteva dirsi umanistica per il fatto che la società era inumana.

Sono cambiate oggi le cose? Questa è la domanda che mi assilla e che, a mia volta, le rivolgo. Le classi dirigenti della nostra società occidentale, infatti, non pensano neanche a pretendere di dare, esse soltanto, la misura dell'uomo; e le classi oppresse, disponendo dei loro culti, delle loro tecniche, della loro ideologia, hanno coscienza della loro forza. A proposito del proletariato, Rosenberg dice mirabilmente:

Da un lato, l'attuale ordine sociale è continuamente minacciato dalla straordinaria potenza virtuale dei lavoratori; dall'altro, il fatto che tale potere si trovi nelle mani di una categoria anonima, di uno «zero» storico, offre a tutti i creatori dei miti moderni la tentazione di considerare la classe operaia come materia prima di nuove collettività, mediante le quali la società possa essere assoggettata. Si potrebbe dunque trasformare questo proletariato senza storia in

qualcos'altro che non se stesso? L'elemento patetico del proletariato domina la storia moderna, lasciando indeciso il dramma tra la rivoluzione come azione diretta della classe operaia e la rivoluzione come strumento di altri.¹

Ora la musica - per rimanere nell'argomento - ha subito una metamorfosi: quest'arte riceveva le sue leggi e i suoi limiti da ciò che riteneva fosse la sua essenza; lei ha luminosamente dimostrato come, secondo un'evoluzione rigorosa e tuttavia libera, si sia svincolata dall'alienazione e abbia deciso di crearsi la sua essenza, dandosi liberamente le proprie leggi. Non potrebbe allora influire, entro i suoi modesti limiti, sul corso della storia, contribuendo a presentare alle classi lavoratrici l'immagine di un «uomo completo» che si è svincolato dall'alienazione, dal mito della «natura» umana e che, in una lotta quotidiana, modella la propria essenza e i valori secondo i quali desidera giudicarsi? La musica, quando si assegna un confine a priori, accresce, suo malgrado, l'alienazione, esalta il dato e, mentre a suo modo esprime la libertà, dimostra che tale libertà riceve i suoi limiti dalla natura; non è raro che i «fabbricanti di miti» se ne servano per abusare dell'uditorio comunicandogli un'emozione sacra, come fanno, per esempio, la musica militare o i cori. Ma, se ho ben capito, non bisogna vedere nelle più recenti forme di quest'arte la dimostrazione, per così dire, del puro potere creativo? Credo di avere colto il motivo del suo dissenso da quei musicisti comunisti che hanno firmato il manifesto di Praga: questi vorrebbero che l'artista si assoggettasse a una società-oggetto e che cantasse le lodi del mondo sovietico, come Haydn cantava quelle della Creazione. Gli chiedono di copiare ciò che <?, di imitare senza trascendere e di dare al pubblico l'esempio della soggezione all'ordine costituito; se la musica si definisse come una rivoluzione permanente, non rischierebbe, da parte sua, di suscitare negli ascoltatori il desiderio di trasferire in altri campi tale rivoluzione? Lei, invece, desidera mostrare all'uomo che non è fatto, che non lo sarà mai, e che conserva sempre e dovunque la libertà di fare e di farsi oltre tutto ciò che già è stato fatto.

Ecco dunque il punto che mi assilla: lei non ha forse dimostrato che una dialettica interiore ha indirizzato la musica dalla monodia alla polifonia e dalle più semplici forme polifoniche a quelle più complesse? Questo significa che essa può procedere, ma non tornare indietro: volerla ricondurre alle sue figure anteriori sarebbe altrettanto ingenuo che voler ridurre alla semplicità pastorale le nostre società industriali. Benissimo: ma ecco che la sua complessità sempre più grande ne fa una prerogativa - come sostiene anche lei - di pochi specialisti che appartengono necessariamente alla classe privilegiata. Schönberg è più lontano dagli operai di quanto non lo fosse Mozart, a suo tempo, dai contadini. Lei mi dirà che la classe borghese, per la maggior parte, non capisce nulla di musica; ed è vero. Ma è anche vero che coloro che possono apprezzarla appartengono alla borghesia, traggono vantaggio dalla cultura e dagli ozi della borghesia ed esercitano, generalmente, una professione liberale. So bene che chi ama le arti non è ricco, gli amatori vanno soprattutto cercati nelle classi medie, e che un grande industriale amante della musica è un'eccezione. Questa eccezione, però, si è attuata, mentre non ricordo di aver mai notato un operaio ai suoi concerti. È dunque sicuro che la musica moderna rompe gli schemi., si svincola dalle convenzioni, segue una sua strada particolare. Ma a chi parla allora di liberazione, di libertà, di volontà, della creazione dell'uomo da parte dell'uomo? A un pubblico frusto e distinto con le orecchie sporche di estetica idealista. La musica parla di «Rivoluzione permanente» e la borghesia interpreta «Evoluzione, progresso». E ammesso pure che qualcuno tra i giovani intellettuali la comprenda, la loro attuale impotenza non li indurrà a concepire questa liberazione come un bel mito e non come la loro realtà? Intendiamoci bene: la colpa non è né dell'artista né dell'arte. L'arte internamente non è cambiata: la sua evoluzione, la sua negatività, la sua forza creativa rimangono sempre le stesse. Oggi come ieri è vero ciò che ha scritto Malraux: «Ogni creazione è in origine la lotta tra una forma in potenza e una forma imitata.» E bisogna che sia così; ma nel firmamento delle nostre società moderne, l'apparire di quegli enormi pianeti che sono le masse sconvolge ogni cosa, trasforma da

lontano, anche senza sfiorarla, l'attività artistica, la priva del suo significato e guasta l'onesta coscienza dell'artista: e ciò unicamente perché le masse lottano anche per l'uomo, ma alla cieca, correndo continuamente il rischio di perdersi, di dimenticare ciò che sono, di lasciarsi sedurre dalla voce di un fabbricante di miti, e perché l'artista non possiede un linguaggio che gli consenta di farsi da loro comprendere. Egli parla, sì, della loro libertà - perché la libertà è una sola - ma in una lingua straniera. Le perplessità della politica culturale dell'URSS basterebbero da sole a dimostrare che si tratta di una contraddizione storica, intrinseca della nostra epoca, e non di uno scandalo borghese, dovuto al soggettivismo degli artisti. Certo, se si ammette che l'URSS sia il Diavolo, si può supporre che i suoi capi provino una soddisfazione malvagia a somministrare purghe che sconvolgono e debilitano gli artisti; se poi si crede che Dio sia sovietico, ogni problema è risolto: Dio opera secondo giustizia, e basta. Ma se noi avessimo l'ardire di sostenere per un attimo la tesi paradossale e nuova che i capi sovietici sono semplicemente uomini, uomini in una situazione difficile, quasi insostenibile, i quali cercano di realizzare ciò che sembra loro buono, anche se gli avvenimenti vanno spesso oltre le loro intenzioni, e sono talvolta trascinati oltre quanto vorrebbero, che insomma sono uomini come noi, tutto allora cambierebbe, e riusciremmo a pensare che non danno certo a cuor leggero violenti colpi di timone che rischiano di sconvolgere tutto il meccanismo. La rivoluzione russa, con l'abolizione delle classi, si proponeva di togliere di mezzo i privilegiati, cioè quegli elementi eletti e parassiti che si ritrovano in tutte le società oppressive e che producono i valori e le opere come fossero bolle; dovunque esistano privilegiati, cioè l'aristocrazia per eccellenza la quale modella per gli aristocratici la figura dell'uomo completo, i nuovi valori e le opere dell'arte, invece di arricchire l'oppresso ne accrescono in senso assoluto l'impoverimento: i prodotti dell'élite di privilegiati sono, per la maggioranza degli uomini, rifiuti, assenze, limiti; il gusto dei nostri conoscitori determina di necessità il cattivo gusto o la mancanza di gusto delle classi lavoratrici e quando gli spiriti nobili consacrano un'opera, c'è nel mondo un «tesoro» in più che l'operaio

non potrà mai possedere, una bellezza in più che egli non può né valutare né comprendere. I valori non possono essere un positivo riconoscimento del singolo senza essere il prodotto comune di tutti. Una nuova conquista della società - sia essa una nuova tecnica industriale o una nuova capacità espressiva - essendo fatta per tutti, deve rappresentare per ciascuno un arricchimento del mondo e l'inizio di una nuova strada, in poche parole, una sua personale possibilità: mentre l'uomo completo dell'aristocrazia si distingue dall'insieme delle possibilità portate via a tutti gli altri, come colui che sa ciò che gli altri non sanno, che apprezza ciò che gli altri non possono apprezzare, che fa ciò che gli altri non fanno, che è, insomma, l'essere insostituibile per eccellenza, l'uomo della società socialista si distinguerà fin dalla sua nascita per l'insieme delle possibilità che tutti offrono a ciascuno e, alla sua morte, per le nuove possibilità - sia pure modeste - che ognuno ha offerto a tutti. Così tutti sono la via di ciascuno verso se stesso e ciascuno la via di tutti verso tutti. L'URSS tuttavia, mentre perseguiva la realizzazione di un'estetica socialista, era costretta dalle necessità amministrative, industriali e militari ad affrontare innanzi tutto una politica dei quadri: aveva bisogno di ingegneri, di funzionari, di comandanti. Di qui il pericolo che questi privilegiati di fatto, la cui cultura, professione, livello di vita spiccano nettamente su quelli della massa, producano a loro volta valori e miti, che dal suo grembo nascano quei «conoscitori» che determinano una particolare domanda presso gli artisti. Il testo cinese da lei citato - riveduto e corretto da Paulhan - riassume abbastanza bene la minaccia che grava su una società in via di costituzione: se gli appassionati di cavalli bastano a far apparire i generosi corsieri, una classe privilegiata, costituitasi a pubblico specializzato, basterebbe a far nascere un'arte per privilegiati. C'è il rischio che si formi una nuova segregazione: ne verrebbe fuori una cultura di quadri con il suo seguito di valori astratti e di opere esoteriche, mentre la massa dei lavoratori ricadrebbe in una nuova barbarie, da commisurare in rapporto alla sua incomprensione dei prodotti destinati ai nuovi privilegiati. È questa, credo, una spiegazione possibile delle famose purghe che

suscitano la nostra indignazione: man mano che i quadri si rafforzano e che la burocrazia rischia di trasformarsi, se non in classe, per lo meno in oligarchia, si sviluppa nell'artista una tendenza all'estetismo; e i capi, pur appoggiandosi su tale oligarchia, devono sforzarsi di mantenere, almeno idealmente, il principio di una comunità che produca, tutta quanta, i suoi valori. Si sono ridotti, questo è certo, a compiere azioni contraddittorie, poiché fanno una politica generale di quadri e una politica culturale di massa: con una mano si creano dei privilegiati e con l'altra si cerca di strappar loro l'ideologia che rinasce senza tregua e rinascerà sempre. Ma, all'inverso, non manca la confusione tra gli avversari dell'URSS quando rimproverano nello stesso tempo ai loro capi di creare una classe di oppressione e di voler rompere l'estetica di classe.

La verità è che i capi sovietici e l'artista delle società borghesi cozzano contro una medesima impossibilità: la musica si è sviluppata secondo una sua dialettica, divenendo un'arte fondata su una tecnica complessa; è un fatto deplorabile, tuttavia è un fatto, che essa richiede un pubblico specializzato. In poche parole, la musica moderna richiede una classe privilegiata e le masse lavoratrici richiedono una musica. Come risolvere questo conflitto? Con il «dare forma alla profonda sensibilità popolare»? Ma quale forma? Vincent d'Indy scriveva musica dotta «su una canzone di montagna». È credibile che i montanari vi avrebbero riconosciuto la loro canzone? La sensibilità popolare crea le proprie forme: le canzoni folcloristiche, il jazz, le melopee africane non hanno affatto bisogno di essere rivedute e corrette dall'artista professionista; anzi, l'applicazione di una tecnica complessa ai prodotti spontanei di quella sensibilità finisce necessariamente per snaturarli. È questo il dramma degli artisti haitiani che non riescono a fondere la loro cultura formale con il materiale folcloristico che vorrebbero trattare. Il manifesto di Praga dice press'a poco che bisogna abbassare il livello della musica innalzando quello culturale delle masse. O ciò non significa nulla, oppure significa riconoscere che l'arte e il suo pubblico si ritroveranno nella mediocrità assoluta. Lei fa bene a richiamare l'attenzione sul fatto che il dissidio tra l'arte e la società è

eterno, poiché riguarda l'essenza dell'uno e dell'altra. Ai nostri giorni, però, ha assunto una forma nuova e più acuta: l'arte è una rivoluzione permanente e, da quarantanni a questa parte, la situazione fondamentale delle nostre società è rivoluzionaria; ora, la rivoluzione sociale esige un conservatorismo estetico, mentre la rivoluzione estetica esige, malgrado lo stesso artista, un conservatorismo sociale. Picasso, comunista sincero, condannato dai dirigenti sovietici, fornitore preferito dei ricchi collezionisti americani, è l'immagine vivente di questa contraddizione. Quanto a Fougeron, i suoi quadri non piacciono più ai privilegiati, ma non hanno destato l'interesse del proletariato.

La contraddizione, del resto, risalta e si fa più profonda se si considerano le origini dell'ispirazione musicale. Si tratta, afferma il manifesto di Praga, di esprimere «i sentimenti e le alte idee progressiste delle masse popolari». Passi per i sentimenti, ma come diavolo mettere in musica le «alte idee progressiste»? La musica infatti è un'arte non significante: pensatori non troppo rigorosi si sono compiaciuti di parlare di «linguaggio musicale». Noi sappiamo invece che la «frase musicale» non designa alcun oggetto: è oggetto di per sé. E come quest'arte priva di parola potrebbe evocare all'uomo il suo destino? Il manifesto di Praga propone una soluzione che sarà gradita agli ingenui: si coltiveranno «quelle forme musicali che consentono di conseguire tali fini, e soprattutto la musica vocale, le opere, gli oratori, le cantate, i cori, ecc.». Perbacco, queste opere ibride sono chiacchierone; chiacchierano in musica; tanto varrebbe dire che la musica deve essere un pretesto, un mezzo per mettere in risalto lo sfarzo della parola. La parola canterà Stalin, il piano quinquennale, l'elettrificazione dell'URSS; con altre parole la stessa musica celebrerà Pétain, Churchill, Truman, la T.V.A.² Cambiate le parole: un inno ai morti russi di Stalingrado diventerà un'orazione funebre per i tedeschi caduti davanti a quella stessa città. Che cosa possono dare i suoni? Un grosso soffio di eroismo sonoro; solo il verbo può specificare. L'impegno musicale non esisterebbe se l'opera fosse tale da non poter accogliere che un solo commento verbale; sarebbe necessario, insomma, che la struttura

sonora rifiutasse alcune parole e ne attirasse altre. È possibile? Forse in casi del tutto particolari: e lei stesso cita Il sopravvissuto di Varsavia. Anche Schonberg non ha potuto evitare il ricorso alle parole. In quel «galoppo di cavalli selvaggi», come ticonoscere, se non ci fossero le parole, l'enumerazione dei morti? Si sentirebbe un galoppo: il confronto poetico non è nella musica, ma nel rapporto tra la musica e le parole. Ma, può dirmi a questo punto, le parole, almeno, fanno parte dell'opera e costituiscono di per sé un elemento musicale. Sia pure: ma bisogna rinunciare alla sonata, al quartetto, alla sinfonia? Bisogna dedicarsi alle «opere, all'oratorio, alle cantate», come prescrive il manifesto di Praga? Sono convinto che lei non la pensa così, e con lei sono pienamente d'accordo quando scrive che «l'argomento scelto rimane un elemento neutro, qualcosa di simile alla materia prima che dovrà essere sottoposta a un trattamento puramente artistico. Solo in ultima analisi la qualità di questo trattamento confermerà o smentirà l'aderenza... delle preoccupazioni e delle emozioni extra-artistiche al progetto puramente artistico».

Solo che, a questo punto, io non comprendo più dove stia l'impegno musicale. Temo che si sia allontanato dall'opera per rifugiarsi nel comportamento dell'artista, nel suo atteggiamento nei confronti dell'arte. La vita del musicista può essere esemplare: esemplari la povertà accettata, il rifiuto del facile successo, la costante insoddisfazione e la rivoluzione permanente che egli opera contro gli altri e contro se stesso; ma temo che la sua personale austerità morale rimanga un commento esterno alla sua opera. L'opera musicale non costituisce di per sé una negazione, un rifiuto delle tradizioni, un movimento di liberazione, ma è la conseguenza positiva di quel rifiuto e di quella negazione. Oggetto sonoro, non rivela i dubbi, le crisi di disperazione, la decisione finale del compositore più di quanto il brevetto d'invenzione riveli il tormento e le inquietudini dell'inventore; non ci mostra il disfacimento delle regole antiche, ma ci fa vedere altre regole, che sono le leggi positive della sua evoluzione. L'artista, dunque, non deve essere per il pubblico un commento alla propria opera: se la musica è impegnata,

bisogna che l'impegno si riveli nella sua realtà intuitiva nello stesso oggetto sonoro, così com'esso giunge immediatamente all'orecchio, senza riferimento all'artista o alle tradizioni che lo hanno preceduto.

Ma è possibile questo? Sembra di ritrovarsi, sotto una forma diversa, di fronte al dilemma nel quale ci eravamo imbattuti inizialmente; obbligando la musica, arte non significativa, a esprimere significati prestabiliti, si finisce per alienarla; ma relegando i significati in ciò che lei definisce «extra-artistico», la liberazione musicale potrebbe condurre all'astrazione e presentare il compositore come esempio di quella libertà formale e puramente negativa che Hegel chiama il Terrore. La Schiavitù o il Terrore: può darsi che la nostra epoca non offra altra alternativa all'artista.³ Dovendo scegliere, confesso di preferire il Terrore: non in sé e per sé, ma perché, in questa età di riflusso, conserva le esigenze particolarmente estetiche dell'arte e le consente di attendere senza eccessivo danno un'epoca più propizia.

Tuttavia debbo confessarle che, prima di leggere la sua opera, ero meno pessimista. Le confesso qui il mio sentimento, assai ingenuo, di ascoltatore piuttosto incolto: quando assistevo a un'esecuzione musicale, non trovavo nella successione dei suoni nessun particolare significato e mi era del tutto indifferente che Beethoven avesse composto una sua marcia funebre «in morte di un eroe» o che Chopin avesse voluto suggerire, alla fine della sua prima ballata, il riso satanico di Wallenrod; mi sembrava invece che tale successione avesse un senso e proprio questo senso mi piaceva. Veramente, ho fatto distinzione, tra senso e significato: mi sembra che un oggetto sia significativo quando si tende, attraverso di esso, a un altro oggetto. In tal caso l'attenzione non si ferma al segno, ma lo supera verso la cosa significata; e spesso può addirittura accadere che questa rimanga viva in noi anche quando, a distanza di tempo, non ricordiamo più le parole che ne avevano sollecitata l'idea. Il senso invece non si distingue dall'oggetto ed è tanto più manifesto quanto più noi prestiamo attenzione alla cosa che esso abita. Dirò che un oggetto ha un senso quando incarna una realtà che lo trascende, ma che non si può cogliere al di fuori di esso e che la sua infinità non

consente di esprimere in modo adeguato con nessun sistema di segni; si tratta sempre di una totalità: totalità di una persona, di un ambiente, di un'epoca, della condizione umana. Il sorriso della Gioconda, ad esempio, non «vuole» dire niente, ma ha un senso: dà corpo alla strana mescolanza di misticismo e naturalismo, di evidenza e mistero, propria del Rinascimento. A me basta guardarlo per distinguerlo dall'altro sorriso, egualmente misterioso, ma più sconcertante, più rigido, ironico, ingenuo e sacro, vagamente effuso sulle labbra dell'Apollo etrusco, o da quello «sgradevole», laico, razionalista e ironico, abbozzato nel Voltaire di Houdon. Il sorriso di Voltaire è certamente stato significativo ; appariva in determinate circostanze e voleva dire: «Non me la date a bere,» oppure: «Sentitelo, questo fanatico!»; ma, insieme, Voltaire in sé e per sé, Voltaire come totalità ineffabile: e su Voltaire si potrebbe parlare all'infinito, la sua realtà esistenziale è incommensurabile con la parola. Basta tuttavia che sorrida e lo si ha tutto, senza sforzo alcuno. Mi sembrava, dunque, che la musica fosse come una bella donna muta, dagli occhi pieni di significati. Quando ascolto un Concerto brandeburghese, non penso mai al XVIII secolo, all'austerità di Lipsia, alla gravità puritana dei principi tedeschi, a quel momento spirituale in cui la ragione, nel pieno possesso dei suoi mezzi, rimane tuttavia soggetta alla fede, e in cui la logica del concetto si trasforma in logica del giudizio: ma tutto è là, riversato nel suono, così come il Rinascimento sorride sulle labbra della Gioconda. E ho sempre creduto che il pubblico «medio» il quale, come me, non ha conoscenze precise in materia, potesse subito attribuire una data a un'opera di Scarlatti, di Schumann o di Ravel, anche ingannandosi sul nome del compositore, per questa presenza silenziosa, in ogni oggetto sonoro, di un'intera epoca e della sua concezione del mondo. Non può essere che l'impegno musicale si situò a questo livello? So già la sua risposta: se l'artista ha trasferito tutto se stesso nella sua opera - e con se stesso anche il suo secolo - l'ha fatto involontariamente: di fatto, voleva solo cantare. Il pubblico moderno, a distanza di tanti anni, scopre nell'oggetto intenzioni che vi si trovano senza esservi state poste: l'uditorio del secolo scorso

coglieva soltanto la melodia, vedeva regole assolute e naturali in ciò che noi consideriamo retrospettivamente come postulati che rispecchiano un'epoca. Questo è vero: ma non si può oggi figurarsi un artista più consapevole il quale, rispecchiandosi nella sua arte, tenda a incarnarvi la sua condizione umana? Io non posso che porle la domanda, solo lei ha l'autorità per rispondere. Tuttavia, debbo confessarlo, se pure condanno, d'accordo con lei, l'assurdo manifesto di Praga, non posso rimanere indifferente a certi passaggi del famoso discorso di Zdanov⁴ che ha ispirato l'intera politica culturale dell'URSS. Lei lo sa quanto me: i comunisti sono colpevoli perché hanno torto nel loro modo di avere ragione e ci rendono colpevoli perché hanno ragione nel loro modo di avere torto. Il manifesto di Praga è l'estrema e stupida conseguenza di una teoria dell'arte pienamente sostenibile, che non implica necessariamente l'autoritarismo estetico. «Bisogna conoscere la vita» dice Zdanov «per poterla rappresentare con verità nelle opere d'arte, e non in maniera scolastica, morta, non soltanto come una realtà oggettiva, ma bisogna rappresentare la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario.» Il che vuol dire solamente che la realtà non è mai inerte, ma sempre in via di cambiamento e che quanti la valutano o la esprimono, sono anch'essi in via di cambiamento.

La profonda unità di tutti questi cambiamenti che si impongono costituisce il futuro significato dell'intero sistema. L'artista deve perciò spezzare le abitudini cristallizzate che ci mostrano nel presente istituzioni e consuetudini già superate e per offrire della nostra epoca un'immagine conforme alla verità, deve considerarla dall'alto dell'avvenire che essa stessa si crea, poiché il domani decide della verità di oggi. Questa concezione, sotto un certo aspetto, si avvicina alla sua: lei, infatti, ha dimostrato che l'artista impegnato è «in anticipo» sul suo tempo e guarda con gli occhi del futuro le tradizioni della sua arte appartenenti al presente. Esiste certamente, sia in Zdanov che in lei, un'allusione alla negatività e al superamento; ma Zdanov non si limita al momento della negazione. Per lui il valore dell'opera dipende soprattutto da un contenuto positivo: l'opera è un blocco di futuro che cade nel presente, anticipa

di alcuni anni il giudizio che daremo di noi, svincola le nostre possibilità avvenire, segue, accompagna e precede, con un solo movimento, la progressione dialettica della Storia. Ho sempre pensato che niente è più sciocco delle teorie che vogliono definire il livello mentale di una persona o di un gruppo sociale. Non esistono livelli: per un bambino, essere «della sua età» significa essere insieme al di sopra e al di sotto di quell'età. Lo stesso si può dire delle nostre consuetudini intellettuali e sensibili. «I nostri sensi» ha scritto Matisse «hanno un'età di sviluppo che non deriva dall'ambiente immediato, ma da un momento della civiltà.» È così; reciprocamente superano quel momento, percepiscono confusamente una quantità di oggetti che saranno visibili nel domani; e nel mondo attuale ne distinguono un altro. Ciò non è frutto però di una dote, per così dire, profetica; sono le contraddizioni e i conflitti dell'epoca che li stimolano, al punto da conferire loro una sorta di doppia vita. È vero, dunque, che un'opera d'arte è insieme una creazione individuale e un fatto sociale. Nel Clavicembalo ben temperato non si ritrovano soltanto l'ordine religioso e monarchico: Bach offriva ai dignitari ecclesiastici e ai baroni di allora, vittime e beneficiari di tradizioni oppressive, l'immagine di una libertà che, mentre sembrava circoscritta entro gli schemi tradizionali, superava la tradizione verso nuove creazioni. Alla tradizione chiusa delle piccole corti dispotiche contrapponeva una tradizione aperta; insegnava a trovare l'originalità in una disciplina consentita, insegnava a vivere insomma; mostrava il gioco della libertà morale all'interno dell'assolutismo religioso e monarchico, rappresentava la fiera dignità del suddito che ubbidisce al suo re, del credente che prega il suo Dio. Interamente calato nella sua epoca, della quale accetta e riflette tutti i pregiudizi, ne è tuttavia al di fuori, e la giudica senza parole, secondo le regole ancora implicite di un moralismo pietistico che darà vita, dopo circa mezzo secolo, all'etica di Kant. Le sue infinite variazioni, i postulati che egli s'impone di osservare, pongono i suoi continuatori quasi nella possibilità di cambiare i postulati stessi. La sua vita è sicuramente un esempio di conformismo, e non credo che abbia mai avuto idee

veramente rivoluzionarie. Ma la sua arte, non rappresenta insieme l'esaltazione dell'obbedienza e il superamento dell'obbedienza che egli, nel momento stesso in cui pretende di mostrarci, giudica anche dal punto di vista di un razionalismo individualistico non ancora nato? Più tardi, senza perdere il suo nobile pubblico, l'artista ne conquista uno nuovo: meditando sui procedimenti della sua arte, modificando continuamente i canoni tradizionalmente acquisiti, l'artista riflette in anticipo alla borghesia quell'evoluzione senza scosse e senza rivoluzione che essa desidera effettuare; la sua concezione dell'impegno musicale, caro Leibowitz, mi sembra si addica a quella felice stagione: l'adeguamento delle esigenze estetiche dell'artista a quelle politiche del suo pubblico è così perfetta, che un'unica analisi critica è sufficiente a dimostrare la nefasta inutilità delle barriere interne, dei pedaggi, dei diritti feudali e quella delle norme che stabiliscono, secondo la tradizione, la lunghezza del tema musicale, la frequenza delle sue ripetizioni, il modo del suo svolgimento. Questa critica tiene conto ad un tempo del giudizio della società e di quello dell'arte: l'estetica tonale resta la legge naturale di qualsiasi musica, la proprietà quella di ogni comunità. Non intendo assolutamente, come qualcuno potrebbe sospettare, di spiegare la musica tonale con il regime della proprietà: voglio soltanto notare che, in ogni età, esistono profonde corrispondenze tra gli oggetti sui quali, in ogni campo, agisce la negatività e tra i limiti che contemporaneamente, in ogni direzione ad essa si oppongono. «La natura umana esiste e non va toccata!»: ecco il significato dei divieti sociali e artistici sul finire del XVIII secolo. L'arte di Beethoven, oratoria, patetica e talvolta prolissa, ci presenta, un po' in ritardo, l'immagine musicale delle Assemblee rivoluzionarie: Barnave, Mirabeau e talvolta, purtroppo, Lally-Tollendal; e non tanto per i significati che talvolta si è compiaciuto di dare alle sue opere, ma per il loro senso, riusciva ad esprimere il suo modo di avventurarsi in un mondo eloquente e caotico. Ma, in fin dei conti, quei discorsi torrentizi e quei diluvi di lacrime sembrano rimanere in sospeso in una libertà che ha una calma quasi mortuaria. Beethoven non ha sconvolto le regole della sua arte, non

ne ha superato i confini e, ciò nonostante, la si direbbe oltre i trionfi della Rivoluzione e oltre il suo fallimento. Io credo che tanta gente si è rivolta a cercare conforto nella musica, perché questa parla dei loro affanni con la stessa voce con cui ne parlerebbero anche loro quando se ne fossero consolati e perché glieli fa vedere con i loro occhi di domani. È dunque impossibile oggi che un artista, senza alcun intento letterario e senza la preoccupazione di significare, si avventuri appassionatamente nel nostro mondo, lo ami e lo detesti con forza, ne viva le contraddizioni sinceramente e si proponga tenacemente di cambiarlo, tanto che questo mondo, con tutta la sua selvaggia violenza, la barbarie, le tecniche raffinate, con i suoi schiavi, i suoi tiranni le sue minacce mortali e la nostra terribile e grandiosa libertà si trasformi per opera sua in musica? E se il musicista ha condiviso i furori e le speranze degli oppressi non può essere portato, da tante speranze e tanta rabbia, oltre se stesso e cantare oggi il mondo d'oggi con la voce del domani? E se ciò fosse si potrebbe parlare ancora di preoccupazioni «extra-estetiche»? Di soggetto «neutro»? Di significato? Si potrebbe ancora far distinzione tra la materia ed il modo di trattarla?

A lei, mio caro Leibowitz, rivolgo queste domande. A lei e non a Zdanov, del quale già conoscevo la risposta: infatti, proprio quando credevo m'indicasse la strada, mi sono accorto che si stava perdendo. Subito dopo aver accennato al superamento della realtà oggettiva, aggiunge infatti: «La verità e il carattere storico e concreto della rappresentazione devono unirsi nel compito di trasformare ideologicamente e di educare i lavoratori nello spirito del socialismo.» Avevo creduto che sollecitasse l'artista a vivere con intensità e libertà i problemi del tempo nella loro totalità, in modo che l'opera ce li rispecchiasse a suo modo; mi accorgo invece che si tratta soltanto di ordinare a funzionari opere didattiche, da eseguirsi sotto la direzione del Partito. Dal momento che s'impone all'artista una concezione dell'avvenire invece di lasciargliela scoprire, non ha importanza se, nel campo della politica, questo avvenire sia ancora da fare: per il musicista è già fatto. L'intero sistema naufraga nel passato; gli artisti sovietici, tanto per adoperare una espressione che

è loro cara, sono dei passatisti, cantano il futuro dell'URSS come i nostri romantici cantavano il passato della monarchia. Sotto la Restaurazione si trattava di equilibrare la gloria immensa dei nostri rivoluzionari con una gloria eguale che si fingeva di scoprire nella prima età dell'ancien régime ; oggi invece l'età dell'oro è stata spostata e proiettata davanti a noi. Ma comunque, tale instabile età dell'oro rimane quella che è: un mito reazionario.

Reazione o terrore? Arte libera ma astratta, arte concreta ma imposta? Pubblico di massa ma incolto, uditorio specializzato ma borghese? Lei, mio caro Leibowitz, che, senza mediazioni e compromessi, vive con piena coscienza la contraddizione tra la libertà e l'impegno, può dirci se questo conflitto è eterno o se rappresenta solo un momento della storia e se, in tal caso, l'artista possiede oggi in sé il mezzo di risolverlo oppure se, per trovarne la soluzione, dobbiamo aspettare un cambiamento profondo della vita sociale e dei rapporti umani.

(Prefazione a *L'Artiste et sa conscience* di René Leibowitz, ed. de l'Arche. Paris 1950)

Note

1. Cfr. «Les Temps Modernes», LVI, p. 2151.
2. Tennessee Valley Authority; è il primo esempio, nella storia americana, di costituzione di un ente con poteri superiori a quelli dei singoli stati (1933). Regolamentò il corso del fiume mediante dighe, per renderlo navigabile e creare bacini per la produzione di energia elettrica, allo scopo di evitare inondazioni, e incrementare, contemporaneamente, la produzione ittica, industriale e agricola delle zone lungo il corso del fiume Tennessee (N.d.T.).
3. Mi spiego: l'artista si differenzia, a mio avviso, dal letterato in quanto si dedica ad arti non significanti. Altrove ho dimostrato che i problemi della letteratura sono del tutto diversi.
4. Discorso del 17 agosto 1934, al I Congresso degli scrittori sovietici.

Attualità di Gide

Lo si credeva consacrato e imbalsamato: ora che è morto, ci si accorge quanto sia ancora vivo; il fastidio e il rancore, mal celati nelle corone funebri che gli vengono ora intrecciate di malavoglia, dimostrano che dava fastidio, e ne darà ancora per parecchio tempo: è riuscito a realizzare contro di sé l'unione dei benpensanti di destra e di sinistra, e ci vuol poco a immaginare la gioia delle mummie venerande quando hanno potuto esclamare: «Grazie a Dio; era lui che aveva torto, poiché io gli sono sopravvissuto»; basta leggere ne «L'Humanité»: «È morto un cadavere», per capire come la mole di quest'uomo di ottant'anni, che non scriveva quasi più, gravasse ancora sulla letteratura contemporanea.

Si potrebbe parlare di una geografia del pensiero: come un francese, dovunque vada, non può muovere un passo in terra straniera senza anche avvicinarsi o allontanarsi dalla Francia, così ogni processo spirituale ci avvicinava anche a Gide o ci allontanava da lui. La sua chiarezza, la sua lucidità, il suo razionalismo, il suo rifiuto del patetico autorizzavano gli altri ad avventurare il pensiero in tentativi più confusi, più incerti; si sapeva che, nello stesso tempo, un'intelligenza luminosa difendeva il diritto all'analisi, alla purezza, a una ben definita tradizione, e se qualcuno rimaneva travolto durante un viaggio di esplorazione, lo spirito non sarebbe stato coinvolto nel naufragio. Tutto il pensiero francese degli ultimi trent'anni, volente o nolente, quali che fossero le sue altre coordinate, Marx, Hegel, Kierkegaard, si doveva anche definire in rapporto a Gide.

Per quel che mi riguarda, le restrizioni mentali, l'ipocrisia, l'abietto fetore, per parlar chiaro, delle necrologie che gli sono state

dedicate, mi sono troppo dispiaciute perché io qui non pensi neanche a rilevare quanto ci divideva da lui; preferisco parlare dei doni inestimabili che da lui abbiamo ricevuto.

Ho letto negli articoli dei miei colleghi - la cui impudenza non mi ha mai stupito - che «viveva pericolosamente sotto tre strati di maglie di lana». Che volgarità! Questi timorati hanno inventato una strana difesa contro l'audacia altrui: sono disposti ad ammetterla solo a condizione che si manifesti contemporaneamente in tutti i campi. Gli avrebbero perdonato di rischiare il suo pensiero e la sua reputazione, se avesse rischiato la vita e, in particolare, se avesse sfidato la pleurite. Si finge d'ignorare che c'è coraggio e coraggio, diverso a seconda dei tipi. E Gide era, sì, prudente, pesava le parole, esitava prima di accordare la sua firma, e, se s'interessava a un movimento di idee o di opinioni, si comportava in modo che la sua fosse un'adesione condizionata, per rimanere in margine, sempre pronto a ritirarsi. Tuttavia fu lui l'uomo che ebbe l'ardire di pubblicare la professione di fede del Corydon, la requisitoria del Voyage au Congo, ebbe il coraggio di schierarsi dalla parte dell'URSS quando era pericoloso farlo e quello, ancora più grande, di ricredersi pubblicamente quando giudicò, a torto o a ragione, di essersi sbagliato. Forse proprio questa mescolanza di prudenza e di audacia ne fa un uomo esemplare: la generosità è stimabile solo in chi conosce il prezzo delle cose, e, analogamente, niente è più adatto a commuovere che la temerarietà riflessiva. Scritto da un superficiale, Corydon si sarebbe ridotto a un problema di costumi; ma l'autore è questo scaltro cinese che pesa ogni cosa, e, il libro diventa un manifesto, una testimonianza la cui portata va molto al di là dello scandalo suscitato. Una simile prudente audacia dovrebbe essere una «Norma per dirigere lo spirito»: frenare il proprio giudizio fino all'evidenza e, quando si è raggiunto il convincimento, accettarne il prezzo fino in fondo.

Coraggio e prudenza: quest'insieme ben dosato spiega l'interna tensione della sua opera. L'arte di Gide vuole creare un compromesso tra il rischio e la norma; in lui si equilibrano la legge protestante e l'anti-conformismo dell'omosessuale, l'individualismo

orgoglioso del grande borghese e il gusto puritano del rispetto sociale, e anche una certa aridità, la difficoltà a comunicare e un umanesimo di marca cristiana, una sensualità viva ma che si vorrebbe innocente; il rispetto della norma vi si unisce alla ricerca della spontaneità. Questo gioco di contrappesi è all'origine dell'inestimabile servizio che Gide ha reso alla letteratura contemporanea, traendola fuori dalla carreggiata del simbolismo. La seconda generazione dei simbolisti era convinta che lo scrittore potesse trattare senza screditarsi solamente un ristretto numero di argomenti, tutti molto elevati, ma che potesse poi esprimersi, su questi argomenti, come gli pareva. Gide ci ha liberato da questo sceltismo ingenuo: ci ha insegnato o ricordato che tutto si può dire - e qui sta la sua audacia - ma secondo ben precise norme del dire-bene - e qui sta la sua prudenza.

Da tale cauta audacia derivano i suoi continui ripensamenti, le sue oscillazioni da un estremo all'altro, la sua passione per l'oggettività, si dovrebbe anzi dire il suo «oggettivismo» - pienamente borghese, lo ammetto - che lo porta a cercare la ragione, perfino dalla parte dei suoi avversari e a subire il fascino dell'opinione altrui. Con ciò, non intendo affatto sostenere che da questi suoi atteggiamenti così singolari possiamo oggi trarre profitto; essi gli hanno però consentito di fare della propria vita un'esperienza severamente condotta, tale che noi possiamo assimilarla senza una preparazione specifica; ha vissuto, insomma, le sue idee, e una soprattutto: la morte di Dio. Non credo si possa oggi trovare alcun credente indotto al cristianesimo dalle argomentazioni di san Bonaventura o di sant'Anselmo, e nemmeno credo che si trovi un solo miscredente allontanato dalla fede da argomentazioni contrarie. Il problema di Dio è un problema umano che riguarda il rapporto degli uomini tra di loro, un problema totale che ciascuno risolve con la sua intera esistenza e la cui singola soluzione rispecchia l'atteggiamento adottato da ciascuno nei confronti degli altri uomini e di se stesso. Il dono più prezioso che abbiamo ricevuto da Gide consiste nella sua decisione di vivere fino alla fine l'agonia e la morte di Dio. Avrebbe potuto, come tanti altri, giurare sui concetti,

decidere a vent'anni della sua fede o del suo ateismo e non cambiare per tutta la vita; invece ha voluto mettere alla prova la sua posizione nei confronti della religione e la viva dialettica che l'ha condotto definitivamente all'ateismo è un cammino che si può ripercorrere dopo di lui, ma che non si può definire per mezzo di concetti e di nozioni. Le sue interminabili discussioni con i cattolici, le sue effusioni, i suoi ripensamenti ironici, le sue civetterie, le brusche rotture, le evoluzioni, l'impazienza, le ricadute, la posizione ambigua della parola Dio nella sua opera, il rifiuto a staccarsene anche quando crede soltanto nell'uomo, tutta questa severa esperienza, insomma, hanno contribuito a illuminarci più di qualsiasi dimostrazione. Ha vissuto per noi una vita, che non possiamo rivivere leggendo le sue opere; ci ha insegnato a evitare le insidie nelle quali è caduto oppure trarcene fuori come lui ne è uscito; gli avversari che ha screditato ai nostri occhi, anche solo pubblicandone le lettere, non possono più esercitare su di noi alcuna seduzione. Ogni verità, dice Hegel, è divenuta. Ce ne dimentichiamo troppo spesso, guardiamo il risultato e non la via percorsa, consideriamo l'idea come un prodotto finito e non ci accorgiamo invece che è una lenta maturazione, un seguito di errori necessari che si vanno correggendo, di visioni particolari che si completano e si ampliano. Gide è un esempio insostituibile, perché ha scelto invece di diventare la sua verità. Deciso in astratto a vent'anni, il suo ateismo, sarebbe stato falso: conquistato a poco a poco, come coronamento di una ricerca durata mezzo secolo, diventa per lui e per noi una verità concreta. A partire dalla quale, gli uomini d'oggi possono diventare nuove verità.

(«Temps Modernes», LXV, marzo 1951)

Risposta a Camus

Mio caro Camus,

La nostra era un'amicizia difficile, ma io ne sentirò la mancanza. Visto che lei oggi la rompe, vuol dire che doveva rompersi. Molte cose ci univano, poche ci dividevano; ma quel poco era ancora troppo: anche l'amicizia tende a diventare totalitaria; non c'è via di mezzo tra l'accordo completo e la discordia, e perfino i senzapartito si comportano come se militassero in un partito immaginario. Non c'è niente da recriminare, è nell'ordine delle cose. Ma, proprio per questo, avrei preferito che la nostra attuale controversia vertesse sulla sostanza e non vi si mescolasse non so qual sentore di vanità ferita. Chi avrebbe mai detto, chi avrebbe mai pensato che tutto sarebbe finito tra noi con una disputa tra autori, nella quale lei avrebbe fatto la parte del Trissottino e io quella di Vadius? Non avrei voluto rispondere: chi avrei infatti convinto? Certamente i suoi nemici, forse i miei amici. E lei, chi crede di convincere? I suoi amici e i miei nemici? Ambedue faremo ridere l'intera legione dei nostri nemici comuni: questo è certo. Purtroppo, lei mi ha chiamato così deliberatamente in causa e con un tono così spiacevole che non posso stare zitto senza perdere la faccia. Dunque risponderò; senza rancore, certo, ma, per la prima volta da quando ci conosciamo, senza riguardi. Un misto di oscura sufficienza e di vulnerabilità mi ha sempre trattenuto dal dirle verità intere: col risultato che lei è diventato preda di una tetra esagerazione che nasconde le sue difficoltà interiori e che lei chiama, penso, misura mediterranea. Qualcuno, presto o tardi, glielo avrebbe detto: tanto vale che sia io a

farlo. Non abbia però timore, non mi cimenterò nel suo ritratto, non voglio incorrere nei rimproveri che gratuitamente lei muove a Jeanson: mi limiterò a parlare della sua lettera, e solo di essa, con qualche riferimento, se sarà necessario, alle sue opere.

Essa basta largamente a dimostrare - se bisogna parlare di lei come l'anticomunista parla dell'URSS e, come purtroppo ne parla lei - che lei ha fatto il suo Termidoro. Dov'è Meursault, mio caro Camus? Dov'è Sisifo? Dove sono ormai quei trockisti convinti che predicavano la rivoluzione permanente? Assassinati, certamente, o in esilio. In lei si è insediata una dittatura violenta e cerimoniosa, che si fonda su una burocrazia astratta e presume di instaurare la legge morale. Lei ha scritto che il mio collaboratore «vorrebbe che ci si ribellasse contro qualsiasi cosa, eccetto che contro il partito e lo Stato comunisti», ma io temo, a mia volta, che lei si ribelli più facilmente contro lo Stato comunista che contro se stesso. Nella sua lettera lei sembra soprattutto ansioso di uscire al più presto dalla discussione: ce ne avverte fin dalle prime righe: lei non intende discutere le critiche che le sono mosse né ragionare da pari con il contraddittore. Pretende insegnare. Animato dalla didattica e encomiabile cura di edificare i lettori di «Temps Modernes», prende in esame l'articolo di Jeanson per individuarvi un sintomo del male che consuma la nostra società e per farne oggetto di una magistrale lezione di patologia. Mi sembra di vedere il famoso quadro di Rembrandt: lei in veste di medico, Jeanson nella figura del morto; lei che mostra a dito le piaghe al pubblico sbalordito. Che l'articolo incriminato parli o meno del suo libro a lei è infatti del tutto indifferente ma, questo non si può mettere in discussione, un Dio è garante del suo valore; servirà soltanto come pietra di paragone per far conoscere la malafede del colpevole. Onorandoci di collaborare a questo numero di «Temps Modernes», lei si è trascinato dietro un piedistallo portatile. È vero che lei poi cambia metodo strada facendo e mette da parte l'esposizione professorale e «l'accigliata serenità» per attaccarmi con violenza; avendo avuto l'avvertenza di dire, però, che non difendeva una causa personale: a che scopo?

Soltanto le critiche di Jeanson - così tendenziose che non la toccherebbero di certo - rischiano di danneggiare principi intangibili e personalità venerabili: lei difende proprio questi principi e queste personalità: «È stato ingiusto non verso di me, ma verso le nostre ragioni di vivere e di lottare, e verso la nostra legittima speranza di superare le nostre contraddizioni. Perciò non era più possibile tacere.»

Ma mi dica, Camus, per quale mistero non si dovrebbe poter discutere delle sue opere, senza togliere all'umanità le sue ragioni di vivere? Per qual miracolo le obiezioni che le si muovono si mutano subito in sacrilegio? Non mi risulta che Mauriac, quando *Le Passage du Malin* ebbe l'accoglienza che lei conosce, abbia scritto nel «Figaro» che la critica aveva messo in pericolo la fede cattolica. A lei dunque è stata affidata una missione: lei afferma di parlare «in nome di quella miseria che trova migliaia di difensori e mai un solo fratello». Ci arrendiamo subito: se è vero che la miseria è venuta a trovarla e le ha detto: «Va e parla a mio nome» bisogna tacere e ascoltarla. Debbo tuttavia confessarle che non riesco ad afferrare il suo pensiero: lei che parla in suo nome, ne è difensore, fratello o fratello difensore? E se è fratello dei miserabili, come ha fatto a diventarlo? Poiché non può essere un legame di sangue, deve trattarsi di un legame d'affetto. Ma ciò non può essere: infatti lei sceglie i suoi miserabili e non credo che si senta fratello del comunista disoccupato di Bologna o del povero bracciante che lotta in Indocina contro Bao Dai e contro i coloni. Per condizione forse? Può darsi che lei sia stato povero, ma ora non lo è più; ora è un borghese, come Jeanson, come me. Per vocazione allora? Ma, se questa è discontinua, diventa assai simile a quella della signora Boucicaut o all'elemosina, mentre invece bisogna, per osare dichiararsi il fratello dei miserabili, dedicare loro ogni istante della propria vita; in tal caso lei non può essere loro fratello: la sollecitudine che è in lei, comunque essa sia, non può essere il suo unico movente e lei somiglia molto poco a san Vincenzo de' Paoli o a una «suora» di carità. Lei fratello dei poveri? Ma no; lei è un difensore che esclama «Sono miei fratelli», sapendo che con queste

parole ha maggiore probabilità di far piangere la giuria. Ho ascoltato, mi creda, fin troppi discorsi paternalistici: mi consenta di non fidarmi del suo paternalismo. La miseria, poi, non le ha affidato alcuna missione. Mi comprenda: non voglio assolutamente negarle il diritto di parlarne; ma se lei ne parla, lo faccia, come noi,¹ a suo rischio personale, accettando a priori la possibilità di essere sconfessato.

Che gliene importa, del resto? Se le si tolgono i miserabili, le rimarranno pur sempre parecchi alleati. I reduci della Resistenza, ad esempio. Jeanson, poverino, non intendeva affatto offenderli; voleva semplicemente dire che nel 1940 s'imponeva una scelta politica per i francesi della nostra specie (perché allora eravamo di una stessa specie: eguale cultura, eguali principi, eguali interessi). Non voleva dare ad intendere che la Resistenza fosse stata una facile impresa; sebbene non avesse ancora tratto profitto dalle sue ottime lezioni, aveva sentito parlare delle torture, delle fucilazioni, delle deportazioni; era stato messo al corrente, si figuri, delle rappresaglie dopo gli attentati e della lacerazione che queste provocavano in alcune coscienze. Ma tali difficoltà nascono direttamente dall'azione e, per conoscerle, bisognava essere già impegnati. Se è tuttora convinto che la decisione di resistere non era difficile da prendere, non ha dubbi che ci volle poi molto coraggio fisico e morale per mantenerla. Eppure ha visto che lei, di punto in bianco, si è messo a chiamare in aiuto quelli della Resistenza e - ne arrossisco per lei - a invocare i morti. «Non deve per forza capire che la Resistenza... non mi è mai sembrata un aspetto né felice né facile dello storia, più di quanto non sia sembrata a coloro che ne hanno veramente sofferto, che hanno ucciso, che sono morti.»

No di certo; non deve capirlo per forza: a quell'epoca Jeanson non era in Francia, ma in un campo di concentramento spagnolo, per aver tentato di raggiungere l'esercito francese d'Africa. Ma lasciamo stare questi meriti. Se avesse perduto un braccio nel campo di concentramento dove ha rischiato di morire, il suo articolo non sarebbe né meglio né peggio. L'Homme révolté non sarebbe né

meglio né peggio se lei non fosse entrato nella Resistenza o se fosse stato deportato.

Ma ecco un altro che protesta. Jeanson - a torto o a ragione, per conto mio non voglio immischiarmi - le ha rimproverato una certa inefficacia di pensiero; appena chiamato in causa, riappare il militante della vecchia guardia: è lui, l'offeso. Tuttavia, lei si limita a indicarlo con un cenno e a informarci che è stanco: stanco certamente di ricevere lezioni sulla efficacia del pensiero, ma soprattutto di tollerare che siano impartite da fannulloni a padri di famiglia. Si potrebbe tuttavia obiettare che Jeanson non ha parlato di militanti, giovani o vecchi che fossero, ma che ha arrischiato, com'era suo diritto, un apprezzamento su un fatto ormai storico chiamato sindacalismo rivoluzionario - poiché si può, come lei vede, giudicare inefficace un movimento, pur ammirandone il coraggio, lo spirito d'iniziativa, l'abnegazione e perfino l'efficienza di coloro che vi hanno partecipato - e che parlava in particolare di lei, che non è affatto militante. E se io le ponessi davanti un vecchio militante comunista, carico d'anni e di sofferenze, le più adatte a commuovere, e lo facessi apparire sulla scena a tenerle il seguente discorso: «Sono stanco di vedere dei borghesi come lei accanirsi a distruggere il Partito che rappresenta la mia unica speranza, quando sono incapaci di mettere qualcos'altro al suo posto. Non dico che il Partito sia al di fuori di ogni critica; dico solamente che bisogna meritarsi il diritto di criticarlo. Non so che farmene della sua misura, mediterranea o no, e tanto meno delle sue Repubbliche scandinave. Le nostre speranze non sono le vostre; lei forse mi è fratello - la fraternità costa così poco! - ma non è certo un mio compagno.» Che emozione, eh? A militante, militante e mezzo! E noi due, lei e io, ce ne staremmo appoggiati alle quinte, ambedue invasi di sana fatica, agli applausi del pubblico. Ma lei sa fin troppo bene che io non so giocare a questo gioco: ho parlato sempre e soltanto a mio nome. E poi, se fossi stanco, mi sembra che avrei un po' vergogna a dirlo: ci sono tanti che lo sono più di me. Se siamo stanchi, Camus, andiamoci a riposare, visto che non ci mancano i mezzi; ma non

speriamo di far tremare il mondo facendogli valutare la nostra stanchezza.

Che nome dare a un comportamento simile? Minaccia? Ricatto? Lo scopo, comunque, è di atterrire: il povero critico, circondato all'improvviso da questa folla di eroi e di martiri, finisce per mettersi sull'attenti come un borghese sperduto tra i soldati. E che abuso di fiducia! Vorrebbe farci credere che questi militanti, questi detenuti, questi uomini della Resistenza, questi miserabili si siano schierati dietro di lei? Andiamo! È lei che si è messo davanti a loro. È dunque tanto cambiato? Lei che denunciava in ogni occasione l'uso della violenza, ci fa subire ora, in nome della morale, violenze virtuose; lei che era il primo servitore del suo moralismo, ora se ne serve.

Ciò che più sconcerta nella sua lettera è che è troppo scritta. Non voglio rimproverarne la pompa, che le è naturale, ma la disinvoltura con la quale lei tratta la sua stessa indignazione. Riconosco che la nostra epoca presenta aspetti così spiacevoli, che talvolta i temperamenti sanguigni devono trovare sollievo a battere il pugno sul tavolo e alzare la voce. Ma su questo disordine dello spirito, che può anche essere scusabile, mi spiace che lei abbia fondato un ordine retorico. L'indulgenza che si può concedere alla violenza involontaria va rifiutata alla violenza deliberata. Con quanta scaltrezza lei recita la parte dell'uomo imperturbabile, perché i suoi fulmini ci sorprendano maggiormente; con quanta arte lascia apparire la sua collera per poterla subito dissimulare sotto un sorriso che vuol sembrare rassicurante! Non è colpa mia se un simile modo d'agire mi ricorda la Corte d'assise! Il procuratore generale, in realtà, è il solo che sappia andare in collera come si conviene, dominare la propria ira perfino nell'impeto supremo e, se occorre, cambiarla in un'aria di violoncello. La Repubblica delle Anime Belle l'ha forse nominato suo pubblico accusatore?

Mi sento tirare per la manica, mi sento dire che non devo dare troppa importanza a particolari procedimenti stilistici. Lo so bene, ma è difficile distinguere nettamente, in questa lettera, il procedimento vero e proprio dal procedimento malevolo. Lei mi chiama Signor Direttore, mentre tutti sanno che siamo amici da

dieci anni: e questo, lo ammetto, è un procedimento; lei si rivolge a me, mentre la sua vera intenzione è di confutare Jeanson: e questo è un procedimento malevolo. Il suo scopo non è forse di trasformare il suo critico in oggetto, in un morto? Parla di lui, come se fosse una zuppiera o un mandolino; a lui, mai. Ciò significa che si è messo al di fuori dell'umano: per mezzo suo, gli uomini della Resistenza, i detenuti, i militanti, i poveri lo trasformano in pietra. A momenti lei riesce a distruggerlo del tutto; scrive tranquillamente il «suo articolo», come se io ne fossi l'autore. Non è questa la prima volta che si serve di un simile artificio: Hervé le aveva rivolto un attacco in una rivista comunista e qualcuno ne «L'Observateur» aveva citato un suo articolo giudicandolo «notevole», ma senz'altro commento. Lei ha risposto a «L'Observateur», ha chiesto al direttore del giornale come giustificasse l'aggettivo adoperato dal suo collaboratore e ha scritto una lunga spiegazione per dimostrare che l'articolo di Hervé non era assolutamente notevole. In altri termini, lei ha risposto a Hervé, ma senza rivolgergli la parola: ci si rivolge forse a un comunista? Insomma, io le domando, Camus: chi è lei, per tenere tanto le distanze? E chi le dà il diritto di ostentare verso Jeanson una superiorità che nessuno le riconosce? Nessuno vuol mettere in discussione i suoi meriti letterari; poco importa se lei sa scrivere meglio e lui sa ragionare meglio o viceversa: la superiorità che lei si attribuisce e che la dà il diritto di trattare Jeanson come se non fosse un essere umano, non può essere che una superiorità di razza. Jeanson ha forse dimostrato, con la sua critica, di essere diverso da lei come la formica è diversa dall'uomo? Esiste dunque un razzismo della bellezza morale? La sua è un'anima bella, quella di Jeanson abietta: tra voi due non è possibile nessuna intesa. Proprio a questo punto il procedimento diventa intollerabile: per giustificare, infatti, il suo atteggiamento, bisogna che lei scopra la perfidia di quell'anima. E per scoprirla, vero, il sistema più semplice non è di mettercela? Perché, insomma, di che altro si tratta? A Jeanson non è piaciuto il suo libro, lo ha detto, e ciò non le ha fatto piacere: fin qui tutto è normale. Lei ha risposto facendo a sua volta la critica alla critica, e nessuno può biasimarla: Montherlant fa altrettanto ogni

giorno; e lei avrebbe potuto spingersi ancora più oltre: dire che lui non aveva capito nulla e che io sono una bestia, mettere in dubbio l'intelligenza di tutti i redattori di «Temps Modernes»: sarebbe stato questo un onesto modo di combattere. Quando però lei scrive: «Il suo collaboratore vorrebbe che ci si ribellasse contro tutto, ma non contro il Partito e lo Stato comunista» confesso allora il mio disagio: credevo di aver a che fare con un letterato e mi trovo invece di fronte a un giudice che istruisce il nostro processo su tendenziosi rapporti di polizia. Si contentasse almeno di dirgli che agisce sott'acqua; invece lei arriva a chiamarlo falso e traditore: «L'autore ha fatto finta di ingannarsi su quanto ha letto... non ho trovato (nell'articolo) né generosità né lealtà, ma l'inutile volontà di tradire una posizione che non poteva manifestare senza mettersi subito nella condizione di discuterla a fondo.» Lei si propone di rivelare l'«intenzione» (evidentemente nascosta) che la spinge a «omettere e travisare la tesi del libro... a farle dire che il cielo è nero quando lei dice che è azzurro, ecc...», a evitare i veri problemi, a nascondere a tutta la Francia l'esistenza dei campi di concentramento russi che il suo libro ha denunciato. Di quale intenzione si tratta? Vediamo, dunque: si tratta di dimostrare che qualsiasi idea che non sia marxista è reazionaria. Ma, in fin dei conti, perché Jeanson si comporta così? A questo punto lei è meno preciso, tuttavia mi è sembrato di capire che quel marxista pieno di vergogna avesse paura della luce e cercasse di chiudere con mani inesperte tutte le finestre del pensiero, di impedire il passaggio ai raggi abbaglianti dell'evidenza; se infatti l'avesse capita fino in fondo, non avrebbe potuto più dirsi marxista. Ma lui, poverino, credeva che fosse consentito essere ad un tempo comunista e borghese, e recitava su ambedue le scene. Lei gli insegna che bisogna scegliere: o iscriversi al Partito o diventare borghese come lei;² ed è proprio la cosa che Jeanson non vuole vedere. Ecco allora il risultato dell'inchiesta: intenzioni delittuose, deliberato travisamento del pensiero altrui, malafede, insistenti menzogne. Lei immagina certamente come rimarranno stupiti e divertiti da un simile processo verbale tutti quelli che conoscono Jeanson e ne apprezzano la sincerità, l'onestà,

gli scrupoli e il gusto della verità. Ma apprezzeranno soprattutto, credo, quel brano della sua lettera dove lei ci esorta alla confessione: «Troverei del tutto normale, e perfino coraggioso, da parte sua, che giustificasse l'esistenza dei campi affrontando apertamente il problema; ma il fatto che lei non ne parla, dimostra che la cosa non è normale e tradisce il suo imbarazzo.» A questo punto sembra di essere in *Quai des Orfèvres*: il poliziotto va su e giù con la scarpe che scricchiolano, come nei film: «Se ti dico che sappiamo tutto. È il tuo silenzio che è sospetto. Dillo, che sei un complice. Lo sapevi, che c'erano i campi, eh? Dillo, e ti lasceremo in pace. E in tribunale terremo conto della tua confessione.» Perbacco! Com'è serio lei, Camus e, per adoperare un termine a lei caro, com'è frivolo! E se si fosse sbagliato? Se il suo libro rivelasse semplicemente la sua incompetenza filosofica? Se risultasse scritto con nozioni raccolte in fretta e di seconda mano? Se servisse solamente a mettere in pace la coscienza dei privilegiati, come potrebbe testimoniare il critico che recentemente scriveva: «Con Camus, la rivolta passa dalla parte opposta?» E se il suo ragionamento non fosse del tutto giusto? Se le sue idee fossero imprecise e banali? E se Jeanson fosse rimasto semplicemente colpito dalla loro manchevolezza? Se, invece di offuscarne la luminosa evidenza, egli fosse stato costretto ad accendere qualche lampada per distinguere il contorno di idee deboli, oscure e confuse? Non voglio affermare che così sia stato, ma lei non poteva ammettere per un solo istante che così avrebbe potuto essere? Ha tanta paura del contraddittorio? Bisogna disistimare alla leggera tutti coloro che la guardano negli occhi e lei accetta solo quelli che si presentano a capo chino? Non sarebbe riuscito a difendere la sua tesi e anche a insistere nel trovarla giusta, ma a capire insieme che un altro potesse trovarla falsa? Lei che difende il rischio nella storia, perché lo rifiuta in letteratura, perché vuole farsi proteggere da tutto un universo di valori intangibili, invece di combattere contro di noi - o insieme con noi - senza l'intervento celeste? Una volta lei ha scritto: «Stiamo soffocando fra la gente che crede di aver ragione a tutti i costi, soffochiamo tra le loro macchine e le loro idee.» Ed era vero. Ma temo fortemente che

lei sia passato dalla parte dei soffocatori e che abbia definitivamente abbandonato i suoi vecchi amici, i soffocati.

Ma ciò che supera ogni limite, è che lei abbia adottato una simile prassi, mentre solo poco fa la denunciava - se non sbaglio con il nome di amalgama - durante una riunione alla quale ha partecipato. Durante alcuni processi politici, se ci sono parecchi accusati, il giudice confonde i capi d'accusa per poter scambiare le pene: ciò accade, beninteso, soltanto negli stati totalitari. Eppure proprio questo è il procedimento che lei ha scelto: nel corso di tutta la sua requisitoria lei finge di confondermi con Jeanson. E come? Molto semplicemente, ma bisognava pensarci: usando un artificio del linguaggio, lei svia il lettore a tal punto che non si riesce più a capire di quale di noi due lei stia parlando. Primo tempo: io sono il direttore della rivista e, di conseguenza, lei si rivolge a me: procedimento, questo, incensurabile. Secondo tempo: lei mi invita ad ammettere che io sono responsabile degli articoli che vi si pubblicano: d'accordo. Terzo tempo: ne consegue, dunque, che io approvo l'atteggiamento di Jeanson e, in poche parole, quell'atteggiamento è il mio. Da questo momento non ha importanza sapere chi di noi due abbia materialmente scritto: l'articolo, comunque, è mio. L'uso sapiente del pronome personale finisce di perfezionare l'amalgama: «Il suo articolo. Lei avrebbe dovuto... Lei avrebbe avuto il diritto... Lei non aveva il diritto... Dal momento che lei ha detto...» Jeanson non avrebbe fatto altro che ricamare su un canovaccio che io avevo tracciato. Il vantaggio è duplice: lei lo presenta come il mio scrivano e come l'esecutore di umili servigi: ed eccola così vendicato. Per un altro verso, divento anch'io un criminale: io insulto i militanti, gli uomini della Resistenza e i miserabili; io mi chiudo le orecchie quando si parla di campi sovietici; io metto la sua fiaccola sotto il moggio. Un esempio sarà sufficiente per denunciare il metodo: è chiaro che il «reato» che diventa ovvio, se imputato al vero reo, si muta in crimine, se chi è incolpato è innocente.

Quando lei scrive: «Nessuna critica sul mio libro può non tener conto del fatto (dei campi russi)» si rivolge soltanto a Jeanson e rimprovera al critico di non aver parlato nel suo articolo dei campi

di concentramento. Può darsi che lei abbia ragione; Jeanson però potrebbe risponderle che è ridicolo far stabilire all'autore ciò che il critico deve scrivere, che dopo tutto lei nel suo libro non parla troppo dei campi di concentramento e che non si capisce perché lei esiga all'improvviso che vengano messi sul tappeto, a meno che qualcuno non bene informato le abbia dato ad intendere che ci saremmo trovati nell'imbarazzo. Si tratta, comunque, di una legittima polemica che avrebbe dovuto svolgersi tra lei e Jeanson. Ma quando poi lei scrive: «Lei conserva il diritto relativo di ignorare l'esistenza di campi di concentramento nell'URSS finché non affronta le questioni sollevate dall'ideologia rivoluzionaria in generale e dal marxismo in particolare; ma lo perde se le affronta e le affronta parlando del mio libro.» Oppure: «Troverei normale... che lei giustificasse l'esistenza dei campi di concentramento», allora si rivolge a me. Ebbene io le rispondo che tali interpellanze sono ambigue: lei infatti approfitta del fatto innegabile che Jeanson, com'era suo diritto, non ha parlato dei campi sovietici, a proposito del suo libro, per insinuare che io, direttore di una rivista che si dichiara impegnata, non ho mai affrontato il problema; il che sarebbe, infatti, una grave violazione dell'onestà. Solo che la sua affermazione è falsa: qualche giorno prima delle dichiarazioni di Rousset, abbiamo dedicato ai campi di concentramento un articolo di fondo che m'impegnava personalmente e poi parecchi altri articoli; e se lei confronta le date, si accorgerà che il numero è stato composto prima dell'intervento di Rousset. Ciò, del resto, ha poca importanza: desideravo soltanto dimostrarle che abbiamo sollevato il problema dei campi e preso la nostra posizione proprio quando l'opinione pubblica ne è venuta a conoscenza. Qualche mese più tardi siamo ritornati sull'argomento in un altro articolo di fondo e abbiamo precisato il nostro punto di vista in successivi articoli e note. L'esistenza di simili campi può indignarci e farci orrore; può darsi pure che ne siamo ossessionati, ma perché dovrebbe porci in imbarazzo? Mi sono mai tirato indietro quando si è trattato di dire quello che pensavo dell'atteggiamento comunista? E se io agisco sott'acqua da cripto-comunista, o da simpatizzante pieno di

vergogna, come mai odiano me e non lei? Ma è inutile che ci vantiamo dell'odio che provochiamo: le dirò francamente che provo profondo dispiacere di tale ostilità e arriverei talvolta perfino a invidiarle la profonda indifferenza che dimostrano verso di lei. Ma come potrei fare diversamente, a meno di non dire più ciò che credo vero? Che cosa intende, quando scrive: «Lei conserva il diritto relativo d'ignorare...» ecc.? O vuole insinuare che Jeanson non esiste e che si tratta di uno dei miei pseudonimi, il che è assurdo, oppure vuole affermare che io non ho mai detto una sola parola sui campi di concentramento, e questa è una calunnia. Sì, Camus, io reputo, come lei, inammissibili questi campi di concentramento; ma trovo altrettanto inammissibile l'uso che la «stampa cosiddetta borghese» ne fa ogni giorno. Io non dico: il malgascio prima del turkmeno; ma sostengo che non bisogna servirsi delle sofferenze inflitte al turkmeno per giustificare quelle che noi infliggiamo al malgascio. Ho visto gli anticomunisti rallegrarsi di questi luoghi di pena e servirsene per mettersi la coscienza in pace; e non mi è sembrato che fossero d'aiuto al turkmeno, ma che ne sfruttassero la disgrazia come l'URSS ne sfrutta il lavoro. Questo, io chiamerei il jull-employent del turkmeno. Ma non scherziamo, e mi dica, per favore, Camus, quali sentimenti hanno potuto suscitare nell'animo di un anticomunista le «rivelazioni» di Rousset. La disperazione? L'abbattimento? La vergogna di essere uomo? Andiamo, è difficile per un francese mettersi nei panni di un turkmeno, sentire simpatia per un essere astratto, com'è il turkmeno visto di qui. Potrei ammettere, al massimo, che il ricordo dei campi tedeschi ha risvegliato, nei migliori, una sorta di orrore, per così dire, del tutto spontaneo. E poi, certo, anche, la paura. Ma, vede, mancando qualsiasi rapporto con il turkmeno, ciò che doveva provocare l'indignazione e forse la disperazione, era l'idea che un governo socialista, appoggiandosi a un esercito di funzionari, abbia potuto ridurre sistematicamente degli uomini alla schiavitù; e questo, caro Camus, non può certo colpire l'anticomunista, che già riteneva l'URSS capace di tutto. L'unico sentimento che quelle notizie hanno suscitato in lui - e mi costa doverlo dire - è un sentimento di gioia:

gioia, perché finalmente l'aveva ottenuta, la sua prova, e si sarebbe visto ciò che si doveva vedere. Bisognava agire non sui lavoratori - l'anticomunista non è così pazzo - ma su tutta la brava gente che restava «di sinistra»; bisognava intimorirla, colpirla col terrore. Se aprivamo la bocca per protestare contro un'angheria, ce la richiudevano subito: «E i campi?» Si intimava alla gente di denunciare i campi di concentramento se non volevano esserne considerati complici. Metodo davvero eccellente: o il malcapitato sollevava contro di sé tutti i comunisti oppure si rendeva complice del «più grande crimine della terra». Proprio allora ho cominciato a sentire che questi maestri cantori erano abietti. A mio avviso, infatti, lo scandalo dei campi ci chiama tutti in causa; lei, me e tutti gli altri: la cortina di ferro non è altro che uno specchio, ogni metà del mondo riflette l'altra metà. A ogni giro di qui 'corrisponde laggiù un giro di vite e, alla fine, qui e laggiù, noi siamo gli avvitanti e gli avvitati. Un irrigidimento americano, che si traduce con una recrudescenza della caccia alle streghe, provoca un irrigidimento russo che si tradurrà forse in una più intensa produzione di armi e nell'aumento dei condannati ai lavori forzati. Ma può verificarsi, beninteso, anche il contrario. Chi oggi condanna deve sapere che la nostra situazione lo costringerà domani ad agire peggio di chi è stato condannato, e quando leggo questa battuta sui muri di Parigi: «Andate a trascorrere le vacanze nell'URSS paese della libertà» con quelle ombre grigie dietro le sbarre, non sono certo i russi che mi sembrano ignobili. Cerchi di capirmi, Camus: so che lei ha denunciato infinite volte e combattuto, nei limiti delle sue forze, la tirannia di Franco o la politica colonialistica del nostro governo; lei si è guadagnato il diritto relativo di parlare dei campi di concentramento sovietici. Ma devo farle due critiche: parlare dei campi in un'opera di argomento serio e che si proponeva di darci una interpretazione del nostro tempo era suo sacrosanto diritto, anzi suo obbligo; ma non posso ammettere che lei se ne serva oggi come di un argomento da comizio e che sfrutti anche lei il turkmeno o il curdo per stroncare a colpo sicuro una critica che non ha tessuto i suoi elogi. E mi rincresce inoltre che lei esibisca questa sua

massiccia argomentazione per giustificare un quietismo che si rifiuta di far distinzione tra i padroni: perché, lo dice anche lei, far confusione di padroni, significa anche far confusione di schiavi. E se lei non sa operare una distinzione tra questi ultimi, condanna se stesso a nutrire per loro soltanto una simpatia di principio, tenuto conto che spesso lo «schiavo», com'è accaduto, diventa alleato di uno di quelli che lei chiama padroni. Ciò spiega il disagio in cui l'ha gettato la guerra d'Indocina: applicando i suoi principi i vietnamiti sono colonizzati, quindi schiavi, ma sono comunisti, e quindi tiranni. Lei rimprovera al proletariato europeo di non aver pubblicamente bollato di infamia i sovietici, ma rimprovera anche ai governi europei di voler ammettere la Spagna all'Unesco; stando così le cose, io vedo per lei una sola soluzione: le isole Galapagos. Per me, invece, l'unico modo di venire in aiuto agli schiavi di laggiù è di prendere le loro parti.

Avevo finito, ma, nel rileggere la sua lettera, mi è sembrato che la sua requisitoria volesse investire anche le nostre idee.³ Tutto induce a pensare, infatti, che con le parole «libertà sfrenata» lei voglia riferirsi alla nostra concezione della libertà umana. Dovrei farle il torto di credere che quelle parole sono sue? No; lei non avrebbe potuto commettere un simile errore; le ha invece raccattate nell'opera del Père Troisfontaines; avrò almeno questo, in comune con Hegel, che lei non ci ha letto, né l'uno né l'altro. Ma che mania è la sua, di non rifarsi direttamente alle fonti! Anche se lei sa benissimo che si può applicare un freno soltanto alle forze reali del mondo e che si frena l'azione fisica di un oggetto, agendo su uno dei fattori che la condizionano. La libertà, invece, non è una forza; e non sono io ad affermarlo, ma lo vuole la sua stessa definizione. La libertà esiste o non esiste: ma se esiste sfugge alla concatenazione delle cause e degli effetti; appartiene a un ordine diverso. Non le verrebbe da ridere se si parlasse del clinamen senza freno di Epicuro? Dopo questo filosofo, la concezione del determinismo e, di conseguenza, quella della libertà, sono diventate più complesse; tuttavia rimane l'idea di una rottura, di uno stacco, di una soluzione

di continuità. Non oso consigliarle di prendere in mano *L'Être et le Néant*, la cui lettura le sembrerebbe inutilmente ardua: lei detesta le difficoltà del pensiero e stabilisce alla svelta che non c'è nulla da capire per evitare in partenza il rimprovero di non aver capito. Proprio in quel libro, però, io esponevo le condizioni di quella rottura e, se lei avesse dedicato qualche minuto di riflessione al pensiero altrui, avrebbe compreso che la libertà non può essere frenata: non ha ruote, e neppure zampe o mascelle cui applicare il morso e poiché si determina entro la sua stessa impresa, trova i suoi limiti nel carattere positivo ma necessariamente finito di questa. Siamo in ballo, e bisogna scegliere: il progetto ci illumina e dà alla situazione il suo senso, ma, reciprocamente, non è altro che un modo di superarla, cioè di comprenderla. Il nostro progetto, siamo noi: alla sua luce si precisa il nostro rapporto con il mondo; appaiono gli scopi e gli strumenti che riflettono contemporaneamente l'ostilità delle cose e il nostro fine particolare. Ciò detto, lei, Camus, è libero di chiamare «sfrenata» questa libertà, che è la sola a poter fondare le sue individuali esigenze (se l'uomo non è libero, infatti, come può «esigere di avere un senso»? Ma a lei non piace pensare a queste cose). Sarebbe come se lei dicesse: libertà senza esofago o libertà senza acido cloridrico; e ciò dimostrerebbe soltanto che, come tanti altri, anche lei fa confusione tra ciò che appartiene alla politica e ciò che appartiene alla filosofia. Senza freno: ma certo; senza polizia, senza magistratura. Se si concedesse la libertà di un consumo illimitato di bevande alcoliche, che ne sarebbe della virtuosa moglie del beone? Il pensiero del 1789 è certamente più netto del suo: il limite di un diritto (cioè di una libertà) è costituito da un altro diritto (cioè sempre la libertà) e non da una indefinita «natura umana»: la natura, infatti - sia 0 non sia «umana» - può schiacciare l'uomo ma non ridurlo a vivere nella condizione di un oggetto; l'uomo può essere un oggetto soltanto per un altro uomo. E proprio queste due idee - difficili, ne convengo: l'uomo è libero - l'uomo è l'essere per il quale l'uomo diventa oggetto - definiscono il nostro attuale statuto e consentono di capire l'oppressione. Lei credeva - ma sulla parola di chi? - che io

concedessi innanzitutto ai miei simili una libertà paradisiaca per farli poi precipitare in galera. Niente è più lontano dal mio pensiero; vedo infatti attorno a me soltanto libertà già asservite che tentano di sottrarsi alla schiavitù natale. Oggi, la nostra libertà consiste soltanto nella libera scelta di lottare per diventare liberi. L'aspetto paradossale di questa formula indica semplicemente il paradosso della nostra condizione storica. Non si tratta, vede, di chiudere in gabbia i miei contemporanei; sono già in gabbia; si tratta invece di unirli a loro per spezzare le sbarre. Anche noi, infatti, caro Camus, siamo chiusi in gabbia, e se lei desidera veramente impedire che un movimento popolare degeneri in tirannia, non deve condannarlo subito, senza possibilità di ricorso, oppure minacciare di ritirarsi nel deserto, visto che i suoi deserti non sono altro che una zona un po' meno abitata della nostra gabbia; per meritarsi il diritto di influenzare gli uomini che lottano, bisogna innanzi tutto prendere parte alla loro lotta; bisogna accettare da principio molte cose, se si vuol tentare di cambiarne qualcuna. La «storia» offre l'esempio di ben poche situazioni più disperate della nostra, e questo giustifica le profezie: ma quando un uomo non sa vedere negli attuali conflitti niente altro che lo stolto duello di due mostri ugualmente abietti, per me quest'uomo ci ha già abbandonato; si è messo da solo in un angolo e fa il broncio; ben lontano dall'apparirmi come un arbitro, dominatore di un'epoca alla quale egli volge deliberatamente le spalle, mi sembra completamente condizionato da questa e ostinato in un rifiuto, dettato da un rancore tutto storico. Lei mi commiserà per la mia coscienza sporca, il che non è vero; ma quando sarò completamente avvelenato dalla vergogna, mi sentirò meno alienato e più disponibile di quanto lei non sia: perché lei, per conservarsi la coscienza pulita, sente il bisogno di condannare; lei ci vuole un colpevole, e se non lo è lei, lo saranno tutti gli altri. Lei pronuncia le sue sentenze e nessuno apre bocca, ma le sue condanne si annullano non appena giungono a segno, e bisogna sempre ricominciare daccapo; se lei si fermasse, avrebbe la possibilità di vedersi; ma lei si è condannato a condannare, come un Sisifo.

Lei è stato per noi - e potrebbe ancora esserlo domani - l'unione mirabile di una persona, di un'azione, di un'opera. Ciò accadeva nel 1945: si scopriva Camus, l'uomo della Resistenza, come si era scoperto Camus, l'autore dell'Étranger. E quando si accostava il redattore di «Combat» clandestino a quel Meursault che spingeva l'onestà fino al rifiuto di dire che amava sua madre e la sua amante, e che la nostra società condannava a morte, quando si sapeva, soprattutto, che lei era ancora e l'uno e l'altro, questa apparente contraddizione ci permetteva di progredire nella conoscenza di noi stessi e del mondo, allora mancava poco che lei fosse una figura esemplare. Perché allora riassumeva in sé i conflitti dell'epoca e li superava con il suo ardore di viverli: lei era una persona, la più complessa e la più ricca, l'ultimo e il migliore erede di Chateaubriand, l'accanito difensore di una causa sociale; aveva tutti i numeri e tutti i meriti, poiché univa il sentimento della grandezza all'appassionato gusto del bello, la gioia di vivere al senso della morte. Già prima della guerra, contro l'esperienza amara di ciò che lei chiamava l'assurdo, aveva scelto di difendersi col disprezzo, ma lei pensava che «ogni negazione contiene una fioritura di sì» e voleva trovare il consenso in fondo al rifiuto, «consacrare l'accordo dell'amore e della rivolta». A suo giudizio, l'uomo è compiutamente se stesso, solo quando è felice. E «la felicità non è forse il semplice accordo tra un essere e l'esistenza che questi conduce? E quale più legittimo accordo può unire l'uomo alla vita che la duplice consapevolezza del suo desiderio di durata e del suo destino di morte?» La felicità non era interamente una condizione né del tutto un atto, ma la tensione tra le forze di morte e le forze di vita, tra l'accettazione e il rifiuto, per cui l'uomo definisce il presente - cioè l'istante e l'eterno insieme - e si cambia dentro di sé. Così, quando lei descriveva uno di quei momenti privilegiati nei quali si compie un accordo provvisorio tra l'uomo e la natura e che, da Rousseau a Breton, hanno alimentato uno dei temi più importanti della nostra letteratura, poteva introdurvi una sfumatura nuovissima di moralità. Essere felici, era fare il proprio mestiere d'uomo; lei ha scoperto per noi «il dovere di essere felici». E questo dovere si confondeva con

l'affermazione che l'uomo è l'unico essere al mondo che abbia un senso «perché è il solo a esigerlo». L'esperienza della felicità, simile al Supplice di Bataille, ma più complessa e più ricca, la teneva in piedi contro un Dio assente, come un rimprovero, ma anche come una sfida: «L'uomo deve affermare la giustizia per lottare contro l'eterna ingiustizia, creare la felicità per protestare contro l'universo dell'infelicità.» L'universo dell'infelicità non è sociale o per lo meno non lo è inizialmente: è la Natura indifferente e vuota nella quale l'uomo è straniero e condannato a morire; è, insomma, «l'eterno silenzio della divinità». La sua esperienza univa così, indissolubilmente, l'effimero e il durevole. Consapevole di essere perituro, voleva avere a che fare soltanto con verità «destinate a marcire»: una di queste era appunto il suo corpo. Lei rifiutava l'inganno dell'Anima e dell'Idea. Ma, dal momento che, secondo le sue stesse parole, l'ingiustizia è eterna - cioè, poiché l'assenza di Dio è una costante nei cambiamenti della storia - la relazione immediata e sempre ripresa dell'uomo che esige di avere un senso (cioè che glielo si dia), con quel Dio che non rompe mai il silenzio, è di per sé trascendente alla storia. La tensione con la quale l'uomo attua se stesso - che è anche godimento intuitivo dell'essere - è dunque una vera e propria conversione che lo strappa all'«agitazione» quotidiana e alla «storicità» per farlo finalmente coincidere con la sua condizione. Non è possibile andare oltre; non c'è nessuna possibilità di progresso in questa tragedia istantanea. Assurdista ante litteram, Mallarmé aveva già scritto: «(Il Dramma) è subito risolto, quanto basta per mostrare la sconfitta che vi si svolge come una folgore»; e mi sembra che avesse già dato in anticipo la chiave del suo teatro quando scriveva: «L'Eroe scioglie l'inno (materno) che lo crea e si restituisce al teatro com'era - del Mistero dove l'inno si era sprofondato,» Lei rimane, insomma, nella nostra tradizione classica, la quale, da Cartesio in poi, se si fa eccezione per Pascal, è tutta quanta ostile alla Storia. Alla fine, però, lei operava una sintesi tra il godimento estetico, il desiderio, la felicità e l'eroismo, tra la contemplazione appagata e il dovere, tra la pienezza di Gide e l'insoddisfazione di Baudelaire. L'immoralismo di Menalque veniva

da lei perfezionato con un severo moralismo: il contenuto non è cambiato: «C'è un solo amore in questo mondo. Abbracciare il corpo di una donna è anche trattenere contro di sé questa strana gioia che scende dal cielo verso il mare. Fra poco, quando mi slancerò tra le piante di assenzio per farmi entrare il loro profumo nel corpo, avrò coscienza, contro tutti i pregiudizi, di compiere una verità che è quella del sole e sarà anche quella della mia morte.» Ma poiché questa verità è quella di tutti, poiché proprio la sua particolare singolarità la rende universale, quando lei rompeva la scorza del puro presente dove Nathanaél cerca Dio e l'apriva sugli «abissi del mondo», cioè sulla morte, trovava al termine di questo oscuro e solitario godimento l'universalità di un'etica e la solidarietà umana. Nathanaél non è più solo; è «consapevole e orgoglioso di condividere con tutta una razza» l'amore della vita, più forte che la morte. Tutto finisce male, beninteso: il mondo inghiotte il libertino irriducibile; e lei si compiaceva di citare il brano di Obermann: «Moriamo resistendo e se ci attende il nulla, facciamo in modo che sia un'ingiustizia.»

Lei, dunque, non lo nega; non ha rifiutato la Storia per averne sofferto e per averne scoperto il volto nell'orrore. L'ha rifiutata prima di ogni esperienza perché la nostra cultura la rifiuta e perché poneva i valori umani nella lotta dell'uomo «contro il cielo». Lei si è scelto e fatto qual è meditando sulle sventure e sulle inquietudini che costituivano il suo patrimonio particolare e la soluzione che lei ha dato loro è un'amara saggezza che si sforza di negare il tempo.

Sopraggiunta intanto la guerra, lei si è dato senza riserve alla Resistenza; ha condotto un'austera battaglia, senza gloria e senza pennacchi; i pericoli non erano davvero entusiasmanti: anzi, si correva il rischio di essere degradati, umiliati. Questa fatica sempre penosa, spesso solitaria, si presentava necessariamente come un dovere. Il primo incontro con la Storia ebbe per lei l'aspetto del sacrificio. L'ha scritto, del resto, quando disse che lottava «per quella sfumatura che separa il sacrificio dal misticismo». Mi capisca: quando dico «il suo primo incontro con la Storia» non voglio sottintendere che io ne abbia avuto un altro e che sia stato migliore.

A quell'epoca, noialtri intellettuali, abbiamo avuto solo quello: e se lo chiamo suo, è perché lei lo ha vissuto più profondamente e più totalmente che molti di noi (me compreso). Ciò non toglie che le circostanze di quella guerra le abbiano radicato l'idea che si doveva talvolta pagare il proprio tributo alla Storia, per aver il diritto, in seguito, di ritornare ai veri doveri. Lei ha accusato i tedeschi di averla sottratto alla lotta contro il cielo per costringerla a prender parte alle battaglie temporali degli uomini: «Da tanti anni voi cercate di farmi entrare nella Storia...» E più oltre: «Voi avete ottenuto ciò che era necessario, noi siamo entrati nella Storia. E per cinque anni non è stato più possibile godersi il canto degli uccelli.»⁴

La Storia, era allora la guerra; per lei era la pazzia degli altri. Perché non crea, ma distrugge: impedisce all'erba di crescere, agli uccelli di cantare, all'uomo di fare l'amore. È accaduto, in realtà, che le circostanze esteriori sembrassero confermare il suo punto di vista: lei conduceva nella pace una battaglia atemporale contro l'ingiustizia del nostro destino e i nazisti, ai suoi occhi, avevano preso le parti dell'ingiustizia. Complici delle forze cieche dell'universo cercavano di distruggere l'uomo. Lei si è battuto, come lei stesso scrive, «per salvare l'idea dell'uomo».⁵ Non ha pensato, insomma, a «fare la Storia», come dice Marx, ma a impedirle di farsi. Eccone la prova: dopo la guerra, lei vedeva solamente la possibilità di un ritorno allo statu quo-. «La nostra condizione continua a essere disperante.» Il senso della vittoria alleata le sembrò essere «l'acquisizione di due o tre sfumature che serviranno forse solamente per aiutare qualcuno di noi a morire meglio». Dopo aver vissuto i suoi cinque anni di Storia, lei pensava (e tutti gli uomini con lei) di poter tornare alla disperazione dalla quale l'uomo deve trarre la propria felicità e «dimostrare che non meritavano tanta ingiustizia» (agli occhi di chi?) riprendendo la lotta disperata che l'uomo conduce «contro il proprio ripugnante destino».

Quanto bene le volevamo allora. Anche noi eravamo neofiti della Storia, e l'avevamo subita con avversione, senza capire che la guerra del 1940 non era che un modo della storicità, né più né meno che gli anni che l'avevano preceduta. Noi le adattavamo le parole di

Malraux: «La vittoria sia di quelli che hanno fatto la guerra senza amare la guerra» e ripetendole ci commuovevamo un po' su noi stessi; allora, senza rendercene conto, noi eravamo minacciati come lei, in lei. Spesso accade che le culture producano le loro opere più ricche quando stanno per scomparire; queste opere risultano dalle nozze mortali dei vecchi valori antichi con i valori nuovi che sembrano fecondarli e che li uccidono. Nella sintesi da lei tentata, la felicità e il consenso provenivano dal nostro vecchio umanesimo; ma la rivolta e la disperazione erano intrusi; venivano dal di fuori; dal di fuori, dove gente sconosciuta guardava con occhi d'odio le nostre feste spirituali. Lei aveva preso in prestito quello sguardo per osservare la nostra eredità culturale; era proprio la loro nuda esistenza a mettere in questione le nostre gioie tranquille; la sfida al destino, la rivolta contro l'assurdo, e tutto il resto, venivano certamente da lei o passavano suo tramite: ma trenta o quarant'anni prima non le avrebbero perdonato il suo malo modo e lei si sarebbe accostato agli esteti o alla Chiesa. La sua Rivolta ha acquistato tanto grande importanza perché le è stata suggerita da quella folla oscura: lei ha fatto appena in tempo a rivolgerla contro il cielo dove va a disperdersi; e le esigenze morali che lei mostrava non erano altro che l'idealizzazione di esigenze del tutto reali che le scaturivano intorno e che lei aveva captato. L'equilibrio da lei raggiunto poteva compiersi una volta sola, per un momento solo, in un solo uomo: lei aveva avuto la fortuna che la lotta comune contro i tedeschi simboleggiasse ai suoi e ai nostri occhi l'unione di tutti gli uomini contro le fatalità disumane. Il tedesco, scegliendo l'ingiustizia, si era messo dalla parte delle forze cieche della natura e lei ha potuto rappresentarlo, nella Veste, nel ruolo dei microbi, senza che nessuno si accorgesse della mistificazione: lei è stato, insomma, per alcuni, ciò che si potrebbe chiamare il simbolo e la prova della solidarietà delle classi. Anche la Resistenza ci era apparsa sotto questa luce, ed era quanto lei esprimeva nelle sue prime opere: «Gli uomini ritrovano la loro solidarietà per affrontare la lotta contro il loro ripugnante destino.»

Un insieme di circostanze convergenti, una di quelle rare concordanze che per breve tempo trasformano una vita nell'immagine di una verità, le hanno in tal modo consentito di ignorare che la lotta dell'uomo contro la natura è insieme la causa e l'effetto di un'altra lotta, altrettanto antica e più spietata: la lotta dell'uomo contro l'uomo. Lei si ribellava contro la morte ma, nelle cinture di ferro che circondavano le città, altri uomini si ribellavano contro le condizioni sociali che accrescono la percentuale di mortalità. Un bambino moriva, lei accusava l'assurdità del mondo e quel Dio cieco e sordo da lei stesso creato per potergli sputare in faccia; il padre del bambino, però, disoccupato o manovale, accusava gli uomini; sapeva benissimo che l'assurdità della nostra condizione non è la medesima a Passy e a Billancourt. E gli uomini, in fondo, finivano quasi per far peggio dei microbi: nei quartieri poveri la mortalità infantile è il doppio che nei quartieri agiati e, poiché una diversa ripartizione dei redditi potrebbe salvarli,⁶ la metà delle morti che si verificano tra i poveri somigliano a esecuzioni capitali, dove il microbo è solamente il carnefice. Lei voleva attuare in lei, e per mezzo suo, la felicità di tutti mediante una tensione morale; la folla oscura che cominciavamo a scoprire chiedeva che rinunciassimo ad essere felici per poter diventare un po' meno infelice. Si sarebbe detto che, all'improvviso, i tedeschi non contavano più, e che addirittura non avevano mai contato niente; avevamo creduto che ci fosse un solo modo di resistere e scoprivamo che c'erano due modi di vedere la Resistenza. Quando lei incarnava ancora per noi l'uomo del più recente passato, e forse anche l'uomo dell'immediato avvenire, era già diventato un privilegiato per dieci milioni di francesi che non riconoscevano la propria collera troppo vera nella sua rivolta ideale. Quella morte, quella vita, quel mondo, quella rivolta, quel Dio, quel sì e quel no, le dicevano, erano giochi da principe; certi arrivavano perfino a dirle che erano giochi da circo, Lei aveva scritto: «Una sola cosa è più tragica della sofferenza: la vita di un uomo felice» e: «Una certa continuità nella disperazione può generare la gioia» e ancora: «Non ero sicuro che questo splendore del mondo costituisse (la giustificazione) di tutti gli uomini i quali sanno che un punto

estremo della povertà si ricongiunge sempre al lusso e alla ricchezza del mondo.»⁷ E io che sono, come lei, un privilegiato, capisco che cosa lei volesse dire e credo che, per poterlo dire, lei ha pagato di suo. Penso che lei sia stato più vicino a una certa morte e a una certa privazione di quanto non lo siano stati molti uomini, e che lei abbia certamente conosciuto la vera povertà, e forse la miseria. Queste frasi non hanno, sotto la sua penna, il significato che assumerebbero in un libro di Mauriac o di Montherlant. E poi, quando le ha scritte, sembravano naturali. Ma ciò che importa, è che oggi non lo sembrano più-, sappiamo che occorre, se non l'agiatezza, almeno la cultura, questa inestimabile e ingiusta ricchezza, per trovare il lusso in fondo alla privazione. Le circostanze della sua vita, anche le più dolorose, l'hanno eletto a testimoniare che la salvezza individuale era accessibile a tutti; ma nell'animo di tutti prevale il pensiero, di minaccia e di odio, che essa sia possibile soltanto per pochi. È un pensiero di odio, ma che cosa possiamo farci. È un pensiero che corrode tutto; anche lei, che non voleva odiare neppure i tedeschi, manifesta nei suoi libri un odio verso Dio, tanto che si è potuto dire che è un «antiteista» più che un ateo. Tutto il valore che un oppresso può ancora avere ai propri occhi, lo ripone nell'odio che porta ad altri uomini. E l'amicizia per i suoi compagni passa attraverso l'odio che ha per i suoi nemici. Né i suoi libri, né il suo esempio possono nulla per lui: lei insegna un'arte di vivere, una «scienza della vita»; lei ci insegna a riscoprire il nostro corpo, ma l'oppresso, quando la sera ritrova il suo corpo - dopo che gliel'hanno rubato per tutta la giornata - trova solo una grossa miseria ingombrante e umiliante. Quest'uomo è fatto da altri uomini, il suo nemico numero uno è l'uomo e, se la strana natura che egli ritrova nell'officina o nel cantiere gli parla ancora dell'uomo, vuol dire che gli uomini l'hanno trasformata per lui in una galera.

Che fare allora? Dovrebbe modificarsi, almeno in parte, per conservare certe sue fedeltà pur venendo incontro alle esigenze delle masse di oppressi. E forse lei lo avrebbe fatto, se i loro rappresentanti, secondo le loro abitudini, non l'avessero insultato. Lei ha subito bloccato il cedimento che si stava operando dentro di

lei e si è ostinato, con una nuova sfida, a manifestare agli occhi di tutti l'unione degli uomini di fronte alla morte e la solidarietà delle classi quando già le classi avevano ripreso a lottare sotto i suoi occhi. E come lei era stato, per qualche tempo, una realtà esemplare, così divenne l'affermazione del tutto inutile di un ideale, tanto più che quella falsa solidarietà le si era mutata in lotta perfino nell'animo. Lei ha dato torto alla Storia e, invece di interpretarne il corso, ha preferito semplicemente riscontrarvi un'assurdità in più; in conclusione, si è limitato a riprendere il suo primo atteggiamento. Lei ha preso in prestito da Malraux, da Carrouges e da tanti altri una certa idea di «divinizzazione dell'uomo» e, condannando il genere umano, si leva accanto a lui ma fuori dei ranghi, come l'ultimo degli Abenceragi. La sua personalità, che è stata viva e reale finché è stata alimentata dagli eventi, diventa ora un miraggio; nel 1944 era l'avvenire, nel 1952 è il passato e, ciò che le appare come la più ripugnante ingiustizia, tutto ciò le giunge dall'esterno, senza che lei sia minimamente cambiato. A lei sembra che il mondo offra le medesime ricchezze di un tempo, e la colpa è degli uomini che non vogliono più vederle; ebbene, provi a stendere la mano e vedrà come tutto svanisce: perfino la Natura non ha più lo stesso senso, perché sono mutati i suoi rapporti con l'uomo. A lei rimangono i ricordi e un linguaggio sempre più astratto; lei vive tra noi solo a metà, ed è tentato di lasciarci del tutto per ritirarsi in una solitudine qualsiasi, dove ritrovare il dramma che doveva essere quello dell'uomo e che non è neppure il suo, cioè, più semplicemente, in una società rimasta a uno stadio inferiore di civiltà tecnica. Ciò che le sta accadendo è assolutamente ingiusto, in un certo senso, ma, in un altro, è giustizia pura: bisognava cambiare, se voleva restare se stesso, e lei ha avuto paura di cambiare. Non abbia timore di giudicarmi crudele: parlerò presto di me, e sul medesimo tono. Non si sforzi di colpirmi: è inutile; ma abbia fiducia in me, sarò pronto a pagare per tutto quanto. Lei è infatti davvero insopportabile, ma è lo stesso, e per forza di cose, mio «prossimo».

Impegnato, come lei, nella Storia, io la vedo in maniera diversa. Non dubito che essa abbia un volto assurdo e terribile per coloro che

la guardano dagli Inferi: perché questi non hanno più nulla in comune con gli uomini che la fanno. E se fosse una storia di formiche o di api, sono certo che la vedremmo come una successione burlesca e macabra di misfatti, di satire e di omicidi; ma se fossimo noi, le formiche, forse la giudicherebbero in modo diverso. Non avevo capito il suo dilemma: «O la Storia ha un senso o non ne ha affatto...» ecc., prima di aver riletto le sue Lettres à un ami allemand; tutto però si è chiarito quando ho trovato questa frase che lei rivolge al soldato nazista: «Da molti anni voi cercate di farmi entrare nella Storia.» Perbacco, mi sono detto, se crede di esserne al di fuori, è normale che ponga le sue condizioni prima di entrare. Proprio come la bambina che prova l'acqua con il dito del piede chiedendo: «È calda?» lei guarda con diffidenza alla Storia, vi immerge un dito per ritirarlo subito e chiedere: «Ha un senso?» Non ha esitato nel 1941, ma allora le si chiedeva un sacrificio. Si trattava semplicemente di impedire che la follia hitleriana distruggesse un mondo dov'era ancora possibile per alcuni l'esaltazione solitaria e lei era disposto a pagare il prezzo delle sue esaltazioni future. Oggi è diverso: non si tratta più di mantenere lo statu quo ma di cambiarlo, ed ecco che lei accetterà soltanto a condizione di essere formalmente garantito. Se io pensassi che la Storia fosse una piscina piena di fango e di sangue, forse mi comporterei come lei e ci penserei due volte prima di tuffarmi. Supponga, invece, che io sia già dentro, supponga che, dal mio punto di vista, proprio il suo malumore costituisca la prova della sua storicità; supponga che qualcuno le risponda con le parole di Marx: «La Storia non crea nulla... è l'uomo, l'uomo vivo e reale che fa tutto; la Storia non è altro che l'attività dell'uomo che persegue i suoi fini.» Se così fosse, chi crede di staccarsene non condiderà più i fini dei suoi contemporanei e sarà sensibile soltanto all'assurdità dei fermenti umani. Se però si scaglia contro di essi, proprio per questo e suo malgrado entrerà di nuovo nel ciclo storico, perché finisce per fornire, anche senza volerlo, a quello dei due campi che si mantiene sulla difensiva ideologica (cioè a quello la cui cultura è agonizzante) argomentazioni intese a scoraggiare l'altro. Colui che invece aderisce

ai fini degli uomini concreti, si troverà costretto a scegliere gli amici, poiché non si può, in una società lacerata dalla guerra civile, né assumere i fini di tutti né rifiutarli tutti nello stesso tempo. Ma, dal momento che sceglie, tutto acquista un senso: sa perché i nemici si oppongono e perché si batte. Soltanto nell'azione storica, infatti, si dà la comprensione della Storia. Lei si chiede se la Storia ha un senso, un fine. Per me, è la domanda che non ha senso: perché la Storia, al di fuori dell'uomo che la fa, è solamente un concetto astratto e immobile, del quale non si può dire se ha o non ha un fine; il problema non sta nel conoscerne il fine, ma nel dargliene uno. Del resto, nessuno agisce soltanto in vista della Storia; gli uomini si trovano, infatti, impegnati in progetti a breve scadenza rischiarati da speranze lontane; progetti che non hanno nulla di assurdo: qui i tunisini si ribellano al colono, altrove i minatori fanno uno sciopero di rivendicazioni o di solidarietà. Non c'è da discutere se vi siano o no valori che trascendono la Storia: basta notare che, se ve ne sono, si manifestano attraverso le azioni umane che, per definizione, sono storiche. Questa contraddizione è essenziale nell'uomo: che si fa storico per perseguire l'eterno e scopre valori universali nell'azione concreta condotta in vista di un particolare risultato. Se lei dice che questo mondo è ingiusto, ha già perduto la partita, ne è già al di fuori, pronto a confrontare un mondo senza giustizia con una Giustizia priva di contenuto. Scoprirà invece la Giustizia in ogni tentativo che farà per dare un indirizzo alla sua azione, per distribuire i compiti tra i suoi compagni, per imporsi una disciplina o per farla rispettare. Marx non ha mai detto che la Storia deve avere una fine: e come avrebbe potuto dirlo? Tanto varrebbe dire che l'uomo, un giorno, non avrà più nessuno scopo. Ha soltanto parlato di una fine della preistoria, cioè di un traguardo che sarebbe stato raggiunto in seno alla Storia e quindi superato come ogni altro traguardo. Non si tratta di sapere se la storia ha un significato e se noi ci degnamo di prendervi parte, ma, dal momento che ci siamo dentro fino ai capelli, di tendere a darle quel significato che ci sembra il migliore, senza rifiutare il nostro contributo, per debole che sia, a nessuna azione concreta che lo esiga.

Il Terrore è una violenza astratta. Lei è diventato terrorista e violento quando la Storia - che lei ha respinto - l'ha a sua volta respinto: perché lei era ormai solo un'astrazione dell'uomo in rivolta. La sua diffidenza verso gli uomini le ha fatto presumere che ogni accusato fosse innanzi tutto un colpevole: di qui i suoi metodi polizieschi nei confronti di Jeanson. La sua morale si è dapprima mutata in moralismo, oggi non è altro che letteratura, domani sarà forse immoralità. Non so che cosa avverrà di noi: forse ci ritroveremo in uno stesso campo di concentramento, o forse no. I tempi sono difficili e confusi. In ogni modo è stato un bene che io abbia potuto dirle ciò che pensavo. La rivista è a sua disposizione se lei desidera rispondermi; ma io non le risponderò più. Ho detto ciò che lei è stato per me e ciò che è attualmente. Ma qualsiasi cosa lei possa fare o dire a sua volta, mi rifiuto di battermi con lei. Spero che il nostro silenzio farà dimenticare questa polemica.

(«Temps Modernes», LXXXII, agosto 1952)

Note

1. Si vede che lei, infatti, ha preso l'abitudine di attribuire anche agli altri gli errori del suo pensiero, per credere che Jeanson abbia preteso di parlare a nome del proletariato.
2. Perché lei, Camus, è un borghese come me; e che altro potrebbe essere?
3. Non intendo difendere le idee di Marx, ma l'alternativa nella quale lei pretende circoscriverle (o le sue «profezie» sono vere, oppure il marxismo è soltanto un metodo) esclude tutta la filosofia marxista e tutto ciò che ne costituisce per me (che non sono marxista) la profonda verità.
4. *Lettres à un ami allemand*. Il corsivo è mio.
5. Ibid. Il corsivo è mio.
6. Non è del tutto esatto. Alcuni sono, in ogni caso, condannati.
7. Le tre citazioni sono tratte da Noces.

La pittura di Giacometti

«Molte donne nude, viste allo Sphinx mentre me ne stavo seduto in fondo alla sala. La distanza che ci separava (il pavimento era lucido e mi sembrava invalicabile malgrado il mio desiderio di attraversarlo) mi impressionava quanto le donne.»¹ Risultato: quattro figurine inaccessibili in equilibrio su una lama di fondo che rappresenta un pavimento verticale. Le ha fatte come le ha viste: distanti. Ma ecco quattro ragazze longilinee che sembrano emerse dal suolo con la loro ingombrante presenza, per poi cadervi tutte insieme, come il coperchio di una scatola: «Le ho viste spesso, soprattutto una sera, in una piccola stanza, in via de l'Echaudé, vicine e minacciose.» Per lui la distanza non è affatto un accidente, e invece appartiene alla natura intima dell'oggetto. Quelle puttane a venti metri di distanza - venti metri invalicabili - sono fissate per sempre nella luce del suo desiderio senza speranza. Il suo studio è un arcipelago, un disordine di lontananze diverse. Accostata al muro, la Dea-Madre ha la vicinanza dell'ossessione; se retrocedo, viene avanti, è più vicina quanto più sono lontano; una statuetta che sta per terra è un passante visto nello specchietto di un'automobile: sta scomparendo; anche se m'avvicino, conserva la sua distanza. Queste solitudini respingono il visitatore, per tutta l'invalicabile lunghezza di una sala, di un prato, di una radura che non ha osato attraversare; sono testimoni della strana paralisi che prende Giacometti alla vista di un simile. Non che sia misantropo: il suo torpore è l'effetto di una meraviglia mista a timore, spesso ad ammirazione, talvolta a rispetto. È lontano, sì: ma dopo tutto è l'uomo che ha creato la

distanza, che prende un senso solo in uno spazio; separa Ero da Leandro e Maratona da Atene, ma non un sasso da un altro sasso.

Ho capito che cos'era, una sera dell'aprile 1941: avevo passato due mesi in un campo di concentramento, che è come dire in una scatola di sardine, e mi ero fatto un'esperienza della vicinanza assoluta; la frontiera del mio spazio vitale era la mia pelle; giorno e notte avevo sentito contro di me il calore di una spalla o di un fianco. La cosa non mi disturbava: gli altri, è come dire me stesso. La prima sera di libertà, straniero nella mia città natale (non avevo ancora ritrovato gli amici d'un tempo), spinsi la porta d'un caffè. Subito ebbi paura, o quasi: non riuscivo a capire come mai quei tozzi e tronfi edifici contenessero simili deserti; mi sentivo perso: i rari consumatori mi sembravano più lontani delle stelle; ognuno di loro occupava di diritto un lungo tratto di panca, e tutto un tavolo di marmo, e per andare a toccarli avrei dovuto attraversare il pavimento lucido che mi separava da loro. Mi sembravano inaccessibili, quegli uomini scintillanti, perfettamente a loro agio entro un manicotto di gas rarefatto, perché avevo perduto la possibilità di metter loro la mano sulla spalla, sulla coscia, e di chiamarli dicendo solo «senti un po'»; avevo ritrovato la società borghese, dovevo di nuovo imparare la vita «a rispettosa distanza», e la mia improvvisa agorafobia tradiva un vago rimpianto per la vita collettiva da cui ero svezzato per sempre.

Così Giacometti: in lui la distanza non è isolamento volontario, e neanche distacco: è un'esigenza, una cerimonia, è il senso delle difficoltà. È il prodotto - l'ha detto lui stesso - di forze d'attrazione e di repulsione. Se non riesce ad attraversare quei pochi metri di pavimento lucido che lo separano dalle donne nude, è perché la timidezza o la povertà lo inchiodano alla sua sedia; ma se sente che sono invalicabili è perché desidera toccare quelle carni di lusso. Rifiuta la promiscuità, i rapporti di buon vicinato: ma perché vuole l'amicizia, l'amore. Non osa prendere perché ha paura d'essere preso. Le sue figure sono solitarie: ma quando sono accostate, non importa in che modo, la loro solitudine le unisce, formano subito una piccola società magica: «Guardando le figure che, per

sgomberare il tavolo, erano state messe a caso in terra, mi accorsi che formavano due gruppi, che mi parvero corrispondere a quanto cercavo. Montai i due gruppi su alcune basi senza cambiare niente...» Un'esposizione di Giacometti è un popolo. Ha scolpito uomini che traversano una piazza senza vederla; si incontrano, irrimediabilmente soli, eppure stanno insieme: si perdono di vista per sempre, ma non si perderebbero se non si fossero cercati. Ha definito il suo universo meglio di quanto riuscirei mai a fare io quando ha scritto, di uno dei suoi gruppi, che gli ricordava «un angolo di foresta visto per molti anni di seguito, i cui alberi dai tronchi nudi e slanciati... mi sembravano sempre personaggi fermati lungo il cammino e che parlavano tra di loro.» E che cos'è la distanza circolare - la sola che può valicare la parola - se non la nozione negativa, il vuoto? Ironico, diffidente, cerimonioso e tenero, Giacometti vede il vuoto dappertutto. Dappertutto no, direte voi. Ci sono oggetti che si toccano. Ma, non a torto, Giacometti non è sicuro di niente, nemmeno di questo; per settimane intere ha sentito il fascino delle gambe di una sedia: non toccavano il suolo. Tra le cose, tra gli uomini, i ponti sono bruciati; il vuoto s'introduce dappertutto, ogni creatura secerne il proprio vuoto. Giacometti è diventato scultore perché ha l'ossessione del vuoto. A proposito di una delle sue statuette ha scritto: «Io, mentre corro per strada sotto la pioggia.» Gli scultori fanno raramente i propri busti; se tentano un «autoritratto» si guardano dal di fuori, in uno specchio: sono profeti dell'oggettività. Ma immaginate uno scultore lirico: quello che vuol rendere è il suo intimo modo di sentire, quel vuoto a perdita d'occhio che lo racchiude e lo separa da un rifugio, il suo abbandono sotto l'uragano. Giacometti è scultore perché porta il suo vuoto come una lumaca il suo guscio, perché vuole renderne conto sotto tutti gli aspetti e in tutte le dimensioni. E talvolta sta bene con quell'esilio minimo che si porta dietro dappertutto - e talvolta ne ha orrore. Un amico viene ad abitare da lui; in un primo tempo è contento, ma subito s'innervosisce: «Al mattino apro gli occhi: avevo messo i suoi pantaloni e la sua giacca sul mio vuoto.» Ma altre volte sfiora le pareti, si gratta contro i muri: il vuoto intorno a lui è una

promessa di cadute, di frane, di valanghe. In ogni modo, bisogna renderne testimonianza.

Basterà la scultura? La figura, uscendo dalle sue dita, è «a dieci passi», «a venti passi» di distanza e, qualunque cosa facciate, ci rimane. È la statua che decide la distanza dalla quale va guardata, come l'etichetta di corte decide la distanza dalla quale si deve parlare al re. Il reale genera la *no man's land* che lo circonda. Una figura di Giacometti è Giacometti stesso che crea il suo piccolo nulla locale. Ma tutte le assenze leggere che ci appartengono come i nostri nomi, come le nostre ombre, non bastano a fare un mondo. C'è anche il Vuoto, la distanza universale di tutto da tutto. La strada è vuota, al sole: e in questo vuoto un personaggio appare all'improvviso. La scultura crea il vuoto sulla base del pieno: può fare apparire il pieno che emerge circondato da un vuoto anteriore? A questa domanda Giacometti ha tentato infinite volte di rispondere. La sua scultura de La gabbia risponde «al desiderio di abolire lo zoccolo e di avere uno spazio limitato per realizzare una testa e una figura». Poiché questo è il problema: il vuoto sarà anteriore agli esseri che lo popolano, immemorabile, se per prima cosa lo si racchiude entro dei muri. Questa «Gabbia» è «una camera che ho visto, ho anche visto certe tende dietro la donna...». Un'altra volta, fa «una figurina in una scatola, tra due scatole che sono case». Incomincia, cioè, i suoi personaggi che conservano, in rapporto a noi, una distanza immaginaria, ma vivono in uno spazio chiuso che impone loro le proprie distanze, in un vuoto prefabbricato che non riescono a riempire e che, invece di creare, subiscono. E che cos'è altro questo vuoto incorniciato e abitato, se non un quadro? Lirico quando scolpisce, Giacometti diventa obiettivo quando dipinge: tenta di fissare i tratti di Annette o di Diego come appaiono in una camera vuota, nel suo studio deserto. Ho tentato di dimostrare altrove che egli giunge alla scultura come un pittore perché tratta una figurina di gesso come se fosse il personaggio di un quadro:² conferisce alle sue statuette una distanza immaginaria e fissa. Inversamente, si può dire che dipinge da scultore perché vorrebbe che prendessimo per vuoto vero lo spazio immaginario che la

cornice delimita. Quella donna seduta, che ha appena finito di dipingere, vorrebbe che la percepissimo attraverso spessori di vuoto; gli piacerebbe che la tela fosse come un'acqua stagnante e che si vedessero i personaggi dentro il quadro, come Rimbaud vedeva un salotto in un lago: in trasparenza. Operando da scultore come gli altri dipingono, e dipingendo come gli altri scolpiscono, è pittore o scultore? Né l'uno né l'altro, eppure sia l'uno che l'altro. Pittore e scultore, perché la nostra epoca non consente che sia scultore e architetto: scultore per restituire a ciascuno la sua solitudine circolare, pittore per ricollocare gli uomini e le cose nel mondo, vale a dire nel gran vuoto universale, gli capita di modellare quello che aveva prima desiderato dipingere.³ Ma, altre volte, sa che solo la scultura (o in altri casi la pittura) gli permette di «realizzare le sue impressioni». A ogni modo, queste due attività sono inseparabili e complementari: gli permettono di trattare sotto tutti gli aspetti il problema dei suoi rapporti con gli altri, e se la distanza viene da loro, da lui o dall'universo.

Come si può dipingere il vuoto? Prima di Giacometti sembra che nessuno abbia provato. Da cinquecento anni i quadri sono pieni da scoppiare: vi si fa entrare per forza l'universo intero. Dalle sue tele Giacometti comincia con l'espellere il mondo; suo fratello Diego, solo, perduto in un hangar: e basta. E ancora: bisogna distinguere il personaggio da ciò che gli sta intorno. Di solito ci si riesce sottolineando i contorni. Ma una linea è formata dall'intersezione di due superfici: e il vuoto non può passare attraverso una superficie. E un volume, meno che mai. Si separa con una linea il contenente dal contenuto: ma il vuoto non è un contenente. Si dirà allora che Diego si «stacca» dal tavolato che sta dietro di lui? No, il rapporto «forma-fondo» esiste solamente per superfici relativamente piane; a meno che non vi si appoggi, quel tavolato piano non può «servire da fondo» a Diego; insomma, non ha niente a che fare con lui. O piuttosto sì: poiché l'uomo e l'oggetto stanno nello stesso quadro bisogna pure che abbiano qualche relazione di convenienza (tinte, valori, proporzioni) che conferisca alla tela la sua unità. Ma questi rapporti vengono in pari tempo soppressi dal nulla che si interpone

tra loro. No: Diego non si stacca dal fondo grigio di un muro: lui è qui e il muro è là, e basta. Niente lo racchiude, niente lo sostiene, niente lo contiene: appare, completamente solo nell'immensa cornice del vuoto. Con ciascuno dei suoi quadri Giacometti ci riporta al momento della creazione ex nihilo; ciascuno rinnova la vecchia domanda metafisica: perché c'è qualche cosa invece del nulla? Eppure qualche cosa c'è: c'è questa parvenza testarda, ingiustificabile e superflua. Questo personaggio dipinto è allucinante perché si presenta sotto forma di un'apparizione interrogativa.

Ma come si può fissarlo sulla tela senza prima delinearlo con qualche tratto? Non scoppierà nel vuoto come un pesce delle profondità abissali portato in superficie? Niente affatto, la linea rappresenta l'arresto di una fuga, rappresenta un equilibrio tra interno ed esterno, si annoda intorno alla forma che assume l'oggetto sotto la pressione di forze esterne; è un simbolo dell'inerzia, della passività. Ma Giacometti non intende il finito come una limitazione subita: la coesione del reale, la sua pienezza e la sua determinazione, sono il puro e semplice effetto della sua potenza interna d'affermazione. Le «parvenze» si affermano e si limitano definendosi. Simile alle curve strane che studiano i matematici e che sono nello stesso tempo inviluppanti e inviluppate, l'oggetto sta a se stesso come il proprio involucro. Un giorno, aveva appena cominciato a ritrarmi, Giacometti si stupiva: «Che densità,» diceva «che linee di forza!» E io mi stupivo più di lui, perché credo di avere un viso piuttosto fiacco, come tutti. Ma lui ne vedeva ogni tratto come una forza centripeta. Il viso ritorna su di sé, è un nodo che si chiude. Provate a girargli intorno: non troverete mai un contorno, ma solamente pienezza. La linea è inizio di negazione, il passaggio dall'essere al non-essere. Ma Giacometti ritiene che il reale sia pura positività: c'è l'essere, e poi d'un tratto non ce n'è più: ma dall'essere al nulla nessun passaggio è concepibile. Si veda come i tratti multipli che lui traccia siano interni alla forma che descrive; si veda come rappresentino le relazioni intime dell'essere con se stesso, la piega di una giacca, la ruga di un viso, la prominente di un muscolo, la direzione di un movimento. Sono tutte linee centripete:

tendono a racchiudere, obbligano l'occhio a seguirle e lo riconducono sempre al centro della figura; si direbbe che il viso si contragga per effetto di una sostanza astringente: tra qualche minuto sarà grande come un pugno, come una testa Jivaros.

Eppure il limite del corpo non è segnato: la pesante massa carnosa ora termina oscuramente, subdolamente, con un vago nembo bruno, in un punto qualsiasi, sotto il groviglio delle linee di forza, e ora, alla lettera, non finisce: il contorno del braccio o dell'anca si perde in un riflesso di luci che lo fanno sparire. Assistiamo, senza preavviso, a una brusca smaterializzazione: ecco un uomo che accavalla una gamba sull'altra; finché non avevo occhi che per il suo viso e il suo busto ero convinto che avesse dei piedi, anzi, pensavo di vederli. Ma se li guardo si sfilacciano, se ne vanno in nebbia luminosa, non so più dove comincia il vuoto e dove finisca il corpo. E non si pensi che sia una di quelle disintegrazioni che Masson ha tentato per dare agli oggetti una specie di ubiquità disperdendoli per tutta la tela. Se Giacometti non ha segnato nettamente il contorno di una scarpa non è perché la crede senza limite, ma perché conta su di noi per delimitarla. Eccole, le sue scarpe pesanti e dense. Basta, per vederle, che io non le guardi con particolare attenzione. Per capire questo procedimento basta guardare gli schizzi che Giacometti fa talvolta delle sue sculture. Quattro donne su uno zoccolo: bene. Riportiamoci al disegno: ecco la testa e il collo, a tratti pieni, poi niente, poi niente, poi una curva aperta che gira attorno a un punto: il ventre e l'ombelico; ecco ancora un moncherino di coscia, poi niente, e poi due tratti verticali, e più in basso altre due. È tutto. Tutta una donna. Che cos'abbiamo fatto? Abbiamo impiegato il nostro sapere per stabilire la continuità, i nostri occhi per comporre queste *disjecta membra*: abbiamo visto sulla carta bianca le spalle e le braccia; le abbiamo viste perché abbiamo riconosciuto la testa e il ventre. E queste membra erano effettivamente là, sebbene non ci fossero date da linee. Così spesso concepiamo pensieri chiari e completi, senza renderli con le parole. Tra le due estremità, il corpo è una corrente che passa. Siamo di fronte al reale puro, invisibile tensione della carta bianca. Ma il

vuoto? Non è anch'esso rappresentato dalla bianchezza del foglio? Esatto: Giacometti respinge ugualmente l'inerzia della materia e l'inerzia del nulla; il vuoto è pienezza distesa, spiegata; il pieno è vuoto orientato. Il reale sfolgora.

Avete mai notato la sovrabbondanza dei tratti bianchi che striano i torsi e i visi? Quel Diego non è solidamente cucito: non è che un'imbastitura, come dicono le sarte. O forse Giacometti vuole «scrivere con la luce su un fondo nero»? Quasi. Non si tratta più di separare il pieno dal vuoto ma di dipingere la pienezza. Che è insieme unica e diversa: come differenziarla senza scinderla? I tratti neri sono pericolosi: rischiano di incrinare l'essere, di fenderlo. Usati sia per segnare un occhio, che per orlare una bocca, correremmo il rischio di credere che, in seno alla realtà, si siano formate fistole di vuoto. Queste strisce bianche ci sono per suggerire senza mostrarsi: guidano l'occhio, lo costringono a muoversi e spariscono. Ma il vero pericolo è un altro. È noto il successo di Arcimboldi, dei suoi mucchi di verdura, dei suoi pesci accatastati. Che cosa ci seduce in queste composizioni fittizie? Non sarà che il procedimento ci è familiare da tanto tempo? E se i nostri pittori, a modo loro, fossero tutti Arcimboldi? È vero che non si degnerebbero di comporre una testa umana con una zucca, pomodori e rapanelli. Ma non compongono ogni giorno dei visi con un paio d'occhi, un naso, due orecchie, trentadue denti? Dov'è la differenza? Prendere una sfera di carne rosa, praticarvi due buchi, spingere in ciascuno di essi una biglia smaltata, modellare un'appendice nasale e piantarla come un falso naso sotto i globi oculari, forare un terzo buco e guarnirlo di sassi bianchi, non è come sostituire all'indissolubile unità di una figura un assortimento di oggetti eteroclitici? Il vuoto si inserisce dappertutto: tra gli occhi e le palpebre, tra le labbra, nei buchi del naso. Una testa diventa a sua volta un arcipelago. Voi dite che questo strano raggruppamento è conforme alla realtà, che l'oculista può estirpare l'occhio dall'orbita e il dentista strappare i denti? Forse. Ma che cosa bisogna dipingere? Quello che è? Quello che vediamo? E che cosa vediamo? Di quel castagno sotto la mia finestra, taluni hanno fatto una grossa palla uniforme e ondeggiante; e

altri hanno dipinto le sue foglie una a una, con le loro nervature. Io vedo una massa di foglie o una moltitudine di foglie differenziate? Delle foglie o un fogliame? Vedo l'uno e l'altro; non è del tutto una cosa né del tutto l'altra: vengo continuamente rimandato dall'una all'altra visione. Queste foglie, no: non le vedo fino in fondo; credo di toccarle, e poi mi ci perdo; il fogliame, quando posso prenderlo in mano, si dissocia. Vedo, insomma, una coesione brulicante, un largo ondeggiamento sparpagliato. Provate a dipingerlo! Eppure Giacometti vuole dipingere quello che vede, esattamente come lo vede; vuole che le sue figure in seno al vuoto originario, sulla tela immobile, passino e ripassino continuamente dal continuo al discontinuo. La testa vuole insieme che sia isolata, poiché è sovrana, e che il corpo la riprenda, che sia solamente un periscopio del ventre, proprio come si dice dell'Europa che è una penisola dell'Asia. Degli occhi, del naso, della bocca, vuole fare altrettante foglie in un fogliame, nello stesso tempo separate e fuse. E ci riesce: è il suo più grande successo. Come? Rifiutando di essere più preciso della percezione. Non si tratta di dipingere vagamente; al contrario, Giacometti suggerisce una perfetta precisione dell'essere sotto l'imprecisione del conoscere. Di per sé, o per chi abbia una vista migliore, per degli angeli, i suoi visi sono rigorosamente conformi al principio di individuazione; sono determinati fino al minimo particolare. Lo si sa al primo colpo d'occhio: del resto, Diego, Annette, sono immediatamente riconoscibili. Questo solo basterebbe, se ce ne fosse bisogno, a scagionare Giacometti dal rimprovero di soggettivismo. Ma, nello stesso tempo, non si può guardare la tela senza un certo disagio: si ha voglia dopotutto, di chiedere una torcia elettrica o semplicemente una candela. È per via della nebbia, della sera che cade, o dei nostri occhi che si stancano? Diego abbassa o solleva le palpebre? Sonnacchia? Sogna? Spia? Sono domande che si possono fare anche al mercatino dei dilettanti, davanti a qualche brutto ritratto così vago che tutte le risposte sono ugualmente possibili senza che se ne imponga alcuna. Ma questo tipo di indeterminatezza, dovuta all'incapacità dell'artista, non ha niente in comune con l'indeterminatezza calcolata di Giacometti:

non sarebbe meglio chiamarla piuttosto superdeterminazione? Mi volto verso Diego e mi pare, a momenti, che dorma, che vegli, che guardi il cielo, che fissi gli occhi su di me. Tutto è vero, tutto è evidente: ma se piego un po' la testa, se cambio la direzione dello sguardo, l'evidenza svanisce, viene sostituita da un'altra. Se, infine, voglio aderire a una sola opinione, non posso fare altro che andarmene al più presto. E tuttavia la mia opinione resterà fragile, e soltanto probabile: così quando credo di scoprire una faccia nel fuoco, o in una macchia d'inchiostro, o in un arabesco della tappezzeria, la forma apparsa d'un tratto si determina e mi si impone, ma, sebbene non possa vederla altrimenti che così, so che altri la vedranno diversamente da me. Il viso nella fiamma non ha una sua realtà: ma quello che ci irrita e insieme ci incanta nei quadri di Giacometti, è che c'è una realtà e che ne siamo sicuri. È qui, a portata di mano, anche se non la cerco. Ma il mio sguardo si smussa e gli occhi mi si stancano: rinuncio. Tanto più che comincio a capire: Giacometti ci tocca perché ha invertito i termini del problema. Ecco un quadro d'Ingres: se guardo la punta del naso dell'odalisca, il resto del viso si confonde, diventa un burro rosa, macchiato dal rosso tenero delle labbra; se ora fisso lo sguardo sulle labbra, queste escono dall'ombra, umide, semiaperte, e il naso sparisce mangiato dall'indeterminatezza del fondo: non importa, so che posso richiamarlo quando mi pare, e ne sono rassicurato. Con Giacometti è tutto il contrario: perché un particolare mi sembri netto e sicuro, bisogna e basta che non ne faccia l'oggetto esplicito della mia attenzione; mi ispira confidenza, invece, quello che guardo con la coda dell'occhio. Gli occhi di Diego, più li osservo e meno li distinguo; ma indovino le guance un po' cascanti, uno strano sorriso agli angoli della bocca. Ma se il mio disgraziato amore di certezza fa scendere il mio sguardo fino a questa bocca, tutte subito mi sfugge. Com'è? dura? amara? ironica? aperta? a labbra strette? Gli occhi, invece, adesso che sono usciti dal mio campo visivo, so che sono semichiusi. E niente mi impedisce di continuare l'esame, ossessionato da questo viso fantasma che si deforma e si riforma continuamente dietro a me. Ma la cosa più straordinaria, è che ci si crede. Come alle

allucinazioni: all'inizio, ci rasentano di striscio, poi ci si volta: più niente. Ma dall'altra parte, per l'appunto...

Queste figure straordinarie, così perfettamente immateriali che spesso diventano trasparenti, così pienamente reali che si affermano come un pugno su un tavolo e che non si possono dimenticare, sono apparizioni o scomparse? Tutte e due le cose insieme. Sembrano così diafane, talvolta, che non si pensa nemmeno più a indagare sulla parvenza delle loro teste: ci si pizzica per sapere se esistono davvero. Se ci si ostina a spiarle, l'intero quadro si mette a vivere: un mare tenebroso passa loro sopra e le sommerge: non resta altro che una superficie imbrattata di fuliggine; e poi l'onda si ritira ed eccole riapparire, bianche e nude, che brillano sott'acqua. Ma quando ricompaiono si affermano subito con violenza, come le grida soffocate che giungono sulla vetta di una montagna: sentendole, si sa che sono state, in qualche luogo, grida invocanti aiuto, o grida di dolore. Questo gioco di apparizioni e scomparse, di fughe e provocazioni, conferisce loro una cert'aria di civetteria. Mi ricordano quella Galatea che sfuggiva al suo amante sotto i salici, e desiderava nello stesso tempo che lui la vedesse. Civettuole, sì, e graziose, in quanto pienamente attuate, e sinistre per il vuoto che le circonda, queste creature di nulla raggiungono la pienezza dell'esistenza perché sfuggono e ci ingannano. Un illusionista ha ogni sera trecento complici: gli spettatori e le loro seconde nature. Si attacca alla spalla un braccio di legno in una bella manica rossa. Il pubblico vuole che le braccia siano due, e dentro a maniche della stessa stoffa; vede due braccia, due maniche, è contento. Contemporaneamente un braccio vero, nascosto in una stoffa nera, invisibile, va a prendere un coniglio, una carta da gioco, una sigaretta che scoppia. L'arte di Giacometti è imparentata con quella del prestigiatore: noi siamo le sue vittime e i suoi complici. Senza la nostra avidità, la nostra stolta precipitazione, gli errori tradizionali dei nostri sensi e le contraddizioni della nostra percezione lui non riuscirebbe a far vivere i suoi ritratti. Lavora di congetture, secondo ciò che vede, ma soprattutto secondo quanto pensa che noi

vedremo. Non si propone di presentarci un'immagine, ma di far nascere dei simulacri che, mostrandosi per quel che sono, suscitino in noi i sentimenti e le reazioni provocati di solito dall'incontro con uomini veri. Al museo Grevin ci si può irritare o spaventare quando si prende un manichino di cera per il guardiano. Su questo tema, niente di più facile che ricamare farse squisite. Ma a Giacometti le farse non piacciono affatto. Salvo una. Una sola, alla quale ha votato la sua vita. Ha capito da molto tempo che gli artisti lavorano nel campo dell'immaginazione e non creano che apparenze ingannatrici, sa che i «mostri imitati dall'arte» provocheranno negli spettatori solo terrori fittizi. Eppure, non perde la speranza: un giorno ci mostrerà un ritratto di Diego apparentemente simile agli altri. Noi lo sappiamo già, sappiamo che è soltanto un fantasma, una vana illusione prigioniera della sua cornice. Eppure quel giorno ci accadrà di ricevere, davanti alla tela muta, uno choc, un piccolissimo choc. Come quando, tornando a casa tardi, di notte, ci imbattiamo in uno sconosciuto che avanza verso di noi. Allora Giacometti saprà che ha fatto nascere, con la sua pittura, una emozione vera, e che i suoi simulacri, pur essendo sempre illusori, hanno avuto, per qualche istante, dei veri poteri. Gli auguro che questa farsa memorabile sia presto compiuta. Se non ci riesce, è perché nessuno può riuscirci. Nessuno, però, potrebbe spingersi oltre.

(«Temps Modernes», CIII, giugno 1954)

Note

1. Lettera a Matisse del novembre 1950.
2. «Ha pensato per primo a dipingere l'uomo come lo vede, cioè a distanza. Ai suoi personaggi di gesso conferisce una distanza assoluta, come il pittore agli abitanti del suo quadro.»
3. Per esempio le Nove figure (1950): «Avevo molto desiderato dipingere durante la primavera scorsa.»

Ritratto d'ignoto

Uno dei tratti più singolari della nostra epoca letteraria è costituito dall'apparizione, qua e là, d'opere vivaci e assolutamente negative che potrebbero venir definite antiromanzi. Metterei in tale categoria le opere di Nabokov, quelle d'Evelyn Waugh e, in un certo senso, i Faux-Monnayeurs. Non si tratta affatto di saggi contro il genere romanzesco, sul tipo di *Puissances du roman* di Roger Caillois che paragonerò, con ogni rispetto per le proporzioni, alla *Lettre sur les spectacles* di Rousseau. Gli antiromanzi conservano l'apparenza e la cornice del romanzo; sono opere d'immaginazione che ci presentano personaggi fittizi e ce ne narrano la storia. Ma solo e proprio per provocare una maggiore delusione: si tratta di contestare il romanzo servendosi del romanzo stesso, di distruggerlo, sotto i nostri occhi, mentre si finge d'edificarlo, di scrivere il romanzo d'un romanzo che non si concreta, che non può concretarsi, di creare una finzione che stia ai capolavori di Dostoevskij e di Meredith come sta ai quadri di Rembrandt e di Rubens la tela di Mirò intitolata *Assassinat de la peinture*. Queste opere strane, difficilmente classificabili, non testimoniano la debolezza del genere romanzesco, dimostrano solo che viviamo in un'epoca di riflessione e che il romanzo sta riflettendo sul romanzo. E tale è il libro di Nathalie Sarraute: un antiromanzo che si legge come un romanzo poliziesco. È, del resto, una parodia del romanzo poliziesco e l'autrice vi ha introdotto uno specie di detective dilettante, per passione, affascinato da una coppia banale - un vecchio padre, una figlia ormai non tanto giovane - che spia, pedina e indovina, a volte, per una sorta di trasmissione di pensiero, senza mai sapere esattamente, tuttavia, cosa cerchi né chi siano gli oggetti della sua attenzione. Non troverà nulla, tra

l'altro, o quasi nulla. Abbandonerà la sua inchiesta a causa di una metamorfosi: come se il poliziotto d'Agatha Christie, sul punto di scoprire il colpevole, si tramutasse di colpo in criminale.

La malafede del romanziere - quella malafede necessaria - fa orrore a Nathalie Sarraute. Il romanziere è «con» i suoi personaggi, «dietro» a loro o fuori? E quando sta dietro, non vuol farci credere di rimanere dentro o fuori? Attraverso l'invenzione di questo poliziotto delle anime che urta con il «di fuori», con il guscio di questi «enormi stercorari», e che oscuramente intuisce il «di dentro» senza toccarlo, Nathalie Sarraute cerca di salvaguardare la propria buonafede di narratrice. Lei non vuole prendere i suoi personaggi né per il di dentro né per il di fuori poiché noi siamo, per noi stessi e per gli altri, tutt'insieme, tutt'interi dentro e fuori. L'esterno è terreno neutro, è quell'intimo di noi stessi che vogliamo essere per gli altri e che gli altri ci incoraggiano a essere per noi. È il regno del luogo comune. Infatti questa bella espressione ha un molteplice senso: indica senz'altro i pensieri più frusti, ma questi pensieri sono pur diventati il luogo d'incontro della comunità. Ognuno vi si ritrova, ritrova gli altri. Il luogo comune è di tutti e m'appartiene; appartiene a tutti in me; è la presenza di tutti in me. È in essenza la generalità; per appropriarmene occorre un atto: un atto con cui ci spogliamo della nostra particolarità per aderire al generale, per diventare la generalità. Non simili a tutti, ma, precisamente, l'incarnazione di tutti. Con quest'adesione eminentemente sociale, io m'identifico con tutti gli altri nell'indistinto dell'universale. Nathalie Sarraute pare distinguere tra sfere concentriche della generalità: quella del carattere, quella del luogo comune morale, quella dell'arte e, nel caso, del romanzo.

Se faccio il burbero benefico come il vecchio padre di *Portrait d'un inconnu* mi schiero nella prima sfera; se dinanzi a un padre che rifiuta del denaro alla figlia dichiaro: «Non è triste veder cose simili? E dire che ha solo lei al mondo... ah! non se lo porterà mica nella tomba» mi incasello nella seconda; finisco nella terza, invece, se dico d'una ragazza che è una Tanagra, d'un paesaggio che è un Corot, d'una storia di famiglia che è balzachiana. Tutti coloro che

hanno accesso libero in questi territori m'approvano e mi comprendono; riflettendo il mio atteggiamento, il mio giudizio, i miei paragoni, gli comunicano un carattere sacro. Rassicurante per gli altri, rassicurante per me stesso giacché mi sono rifugiato in questa zona neutra e comune che non è totalmente oggettiva, poiché sto là per decreto, in fin dei conti, e non è totalmente soggettiva, poiché tutti mi possono raggiungere là e ritrovarvisi, ma che potrebbe esser chiamata la soggettività dell'oggettivo o l'oggettività del soggettivo. Dato che aspiro a essere solo questo, dato che assicuro di non aver cassette segreti, mi vien permesso su questo piano di chiacchierare, emozionarmi, indignarmi, mostrare un «carattere» e persino d'essere «originale», ovvero di mettere insieme i luoghi comuni in una maniera inedita: esistono infatti i «paradossi comuni». Mi vien lasciato insomma il permesso d'esser soggettivo nei limiti dell'oggettività. E più sarò soggettivo tra questi stretti confini, più tutti mi saranno grati: poiché in questo modo dimostrerò che il soggetto è nulla e che non occorre proprio averne paura.

Nella sua prima opera, *Tropismes*, Nathalie Sarraute dimostrava già come le donne trascorrono la loro vita a comunicare nel luogo comune:

Parlavano: Avvengono tra loro scenate penose, litigano per un nonnulla. Ti dico che compiango lui, soprattutto. Quanto? Ma almeno due milioni. E solo l'eredità della zia Josephine... Ma no, e che volete? Non la sposerà mai. Una donna di casa gli occorre, e neanche se ne rende conto. Ma no, ve lo assicuro io. Una donna di casa gli occorre... Di casa... Di casa... Glielo avevano sempre detto. Questo, loro l'avevano sempre sentito dire, lo sapevano: i sentimenti, l'amore, la vita, eccolo il loro regno. Appartenevano a loro.

È la «chiacchiera» di Heidegger, il «si» impersonale, insomma: il regno dell'inautenticità. Senza dubbio molti autori hanno sfiorato di sfuggita e persino scalfito il muro dell'inautenticità, ma non ne

conosco uno che di proposito ne abbia fatto il soggetto d'un libro: l'inautenticità non è romanzesca, questo è il fatto. I romanzieri invece cercano di persuaderci che il mondo è formato da individui insostituibili, tutti squisiti, anche quelli malvagi, tutti appassionati, tutti unici. Nathalie Sarraute ci mette innanzi il muro dell'inautenticità; ce lo fa vedere ovunque. E dietro questo muro? Cosa può esserci? Ebbene proprio, esattamente, nulla. Nulla o press'a poco. Vaghi sforzi per sfuggire qualcosa che s'intuisce nell'ombra. L'autenticità, vero rapporto con gli altri, con se stessi, con la morte, è ovunque suggerita ma invisibile. La si sospetta perché la si fugge. Se gettiamo un'occhiata, l'occhiata cui ci invita l'autore, dentro la gente, intravediamo un pullulare di fughe molli e tentacolari. V'è la fuga negli oggetti che riflettono quietamente l'universale, la fuga nelle occupazioni quotidiane, la fuga nel meschino. Conosco poche pagine più impressionanti di quelle che ci mostrano «il vecchio» sfuggire all'angoscia della morte precipitandosi, scalzo e in camicia, in cucina per vedere se la figlia gli abbia rubato il sapone. Nathalie Sarraute ha una visione protoplasmica del nostro universo interiore: sollevate la pietra del luogo comune, sotto troverete sgocciolii, bava, muco, movimenti esitanti, ameboidi. Il suo vocabolario ha una ricchezza incomparabile nel suggerire il lento strisciare centrifugo di questi elisir vischiosi e viventi. «Come una specie di bava velenosa il loro pensiero s'infiltrava in lui, aderiva a lui, lo ricopriva internamente.» Ed ecco la pura donna-figlia «silenziosa sotto la lampada, simile a una fragile e tenera pianta sottomarina tutta tappezzata di mobili ventose». Queste fughe tentacolari, vergognose, che non osano confessare il loro nome sono anche rapporti con gli altri. Così la sacra conversazione, scambio rituale di luoghi comuni, dissimula una «sottoconversazione» in cui le ventose si sfregano, si leccano, si succhiano. Per prima cosa c'è il malessere: se sospetto che non siate semplicemente, unicamente il luogo comune che dite, tutti i miei molli mostri si risvegliano; ho paura:

Ella era accoccolata su un angolo della poltrona, si torceva, collo teso, occhi protuberanti: «Sì, sì» diceva, e lei approvava ogni parola del discorso con un crollo della testa. Era spaventosa, dolce e piatta, tutta liscia, solo gli occhi sporgevano. Aveva qualcosa d'angoscioso, d'inquietante e la sua dolcezza era minacciosa. Lui sentiva che a tutti i costi occorreva rincuorarla, placarla, ma che solo qualcuno dotato di forza sovrumana avrebbe potuto farlo... Aveva paura, avrebbe finito per impazzire, non c'era tempo per ragionare, per riflettere... Lui si metteva a parlare, parlava senza tregua, di qualsiasi cosa, si dimenava (come il serpente al suono del flauto? come gli uccelli davanti al boa? non lo sapeva) presto, presto... sinché era ancora in tempo per arginarla, per ammansirla.

I libri di Nathalie Sarraute traboccano di simili spaventi: si parla, qualcosa d'improvviso divampa, illumina il glauco fondo di un animo e ognuno sentirà ribollire la melma del proprio. E poi no: la minaccia s'allontana, il pericolo è evitato, riprendiamo tranquillamente a scambiarci luoghi comuni. Questi, tuttavia, a volte sprofondano e appare la terribile nudità protoplasmica:

Pare loro che i propri contorni si disfino; si ritirano in ogni senso, gusci e armature scricchiolano da ogni parte, sono nudi, senza protezione, scivolano allacciati uno all'altro, scendono come in fondo a un pozzo... qui, ove scendono ora, come in un paesaggio sottomarino, tutte le cose hanno l'aria di vacillare, oscillano irreali e precise come gli oggetti d'un incubo, si gonfiano, assumono proporzioni strane... una grossa massa molle che le si appoggia addosso, la schiaccia... e lei cerca goffamente di liberarsi un poco, sente la propria voce, una buffa voce troppo neutra...

Non accade nulla, d'altra parte: non accade mai nulla. Di comune accordo, gli interlocutori calano su queste debolezze passeggiare il sipario della genericità. Così non dobbiamo cercare nei libri di Nathalie Sarraute quello che lei non ha inteso darci; un uomo, per lei, non è più un carattere, né una storia né una rete di abitudini: è

l'andirivieni umido e incessante tra il particolare e il generale. A volte la conchiglia è vuota, un «signor Dumontet» entra d'improvviso: si è sapientemente sbarazzato del particolare, ormai è soltanto un'antologia viva e affascinante di genericità. Allora tutti respirano, tutti riassaporano la speranza: dunque è possibile! dunque è ancora possibile. Una calma mortuaria penetra nella stanza con lui.

Queste osservazioni tendono solo a guidare il lettore in questo libro difficile e perfetto: non pretendono di esaurirne il contenuto. Il meglio di Nathalie Sarraute sta nel suo stile trepidante, tanto onesto, tanto ricco di pentimenti, che s'accosta al suo oggetto con pietose precauzioni e se ne scosta di colpo per una specie di pudore e di timidezza davanti alla complessità delle cose e che, in fin dei conti, ci consegna il mostro bavoso, quasi senza toccarlo, grazie alla magica virtù d'una immagine. Si tratta di psicologia? Forse Nathalie Sarraute, grande ammiratrice di Dostoevskij, vorrebbe farcelo credere. Per mio conto penso che, lasciando indovinare un'autenticità inafferrabile, mostrando l'incessante andirivieni dal particolare al generale, accanendosi a dipingere il mondo rassicurante e desolato dell'inautentico, ella abbia messo a punto una tecnica capace d'attingere, oltre il dato psicologico, la realtà umana nella sua stessa esistenza.

(Prefazione a *Portrait d'un inconnu* di Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, 1956; trad. it. di Oreste del Buono, Milano, Feltrinelli, 1959)

Topi e uomini

Gli corressero lo strabismo con un paio d'occhiali, la «s» sibilante con un cerchietto di metallo, la balbuzie con esercizi meccanici, e parlò in modo perfetto, ma con voce così bassa e frettolosa che la madre chiedeva: «Che cosa hai detto? Parla più forte. Cos'è che borbotti ancora?» E lo soprannominarono «Borbottone».

Questa voce sorda, monocorde, cortese, è quella che ascolterete e che riconoscerete ormai tra tutte. Di chi è? Di nessuno. Si direbbe che il linguaggio parli da solo. Ogni tanto, accade di udire la parola lo, e si crede di intravedere colui che proferisce questa parola, il soggetto che sceglie i termini. Pura illusione; perfino il soggetto del verbo è una parola astratta; la frase ha seguito il suo solito corso e, solo per comodità, ha preso un giro personale. In realtà, qui c'è qualcuno: «un giovane magro, con le gote scavate e gli occhi infossati, fronte e mento sfuggenti, un lungo collo da tartaruga proteso in avanti, la schiena un po' curva: un'andatura da volatile dai gesti parsimoniosi, come se cercasse di reprimere in sé il proprio essere». Ma tace: è un oggetto, che ogni proposizione ricompone e definisce. Senza questo muto, la voce sarebbe deserta: lui abita nella voce, distende il suo corpo verbale attraverso le parole; la voce ci informa che lui è un ansioso, che lui ha ultimato un'opera filosofica, che lui sta per consegnarla a un certo Morel.

«Ma» direte, «che c'importa di questo anonimo bisbiglio? Vogliamo libri costruiti, con veri autori: nella letteratura, come al trapezio, il nostro unico godimento è di poter apprezzare il lavoro dell'artista; i fremiti che corrono entro un linguaggio abbandonato ci interessano quanto le canne mosse dal vento.» Allora lasciate stare questo libro: all'ultima pagina, un certo Gorz, emerso dal fango,

afferma i propri diritti retrospettivi sul discorso da cui ha tratto vita. «Non ho voluto fare un'opera d'arte» dice. Gli crederete senz'altro: per poco che abbiate ascoltato la voce ora smessa, avrete riconosciuto la mollezza incerta delle cose naturali e una certa ricerca arida, incosciente di sé, sempre sul punto di insabbiarsi nelle parole. Ora, l'arte è un'immagine calma del movimento; quando si comincia la lettura di un romanzo, persino di una confessione, tutto è previsto da tempo; il prima e il dopo non sono altro che segni operatori, la nascita e l'agonia di un amore esistono insieme, l'una si estende nell'altra, nell'eterno indistinto dell'attimo; leggere è come fare una trasfusione di tempo; l'eroe vive della nostra vita, la sua ignoranza dell'avvenire, dei pericoli che lo circondano, è la nostra: con la nostra pazienza di lettori, lui si costruisce una durata parassitaria di cui noi spezziamo e riannodiamo il filo secondo il nostro umore. Quanto allo stile, questo grande ghirigoro da orgogliosi, è la morte. La sua illusoria velocità ci trascina nel passato dell'autore; che ha un bel lamentarsi, torturarsi sotto i nostri occhi: non sente niente, si racconta. Quando prende la penna, è un bel pezzo che i fatti sono accaduti, che l'amico l'ha tradito, o l'amante l'ha abbandonato, che ha preso la decisione di odiarli o di odiare il genere umano: scrive per comunicare il suo odio, lo stile è un martello che schiaccia le nostre resistenze, una spada che lacera i nostri ragionamenti; tutto qui è ellissi, sincope, balzi, falsa connivenza: la retorica si trasforma in terrore; la rabbia e l'insolenza, l'umiliazione rimuginata, la superbia guidano l'attacco e il taglio della frase. Il grande scrittore, questo pazzo furioso, si lancia all'assalto del linguaggio, lo assoggetta, lo incatena, lo maltratta, in mancanza di meglio; solo nel suo studio, è un autocrate: se squarcia la sua pagina con una folgorazione che abbaglierà venti generazioni è solo perché cerca in quell'ukase verbale il simbolo della rispettabilità e degli umili poteri che i suoi contemporanei si ostinano a negargli. Vendetta di morte: da tempo il disprezzo l'ha ucciso; dietro quelle folgorazioni si nasconde un bambino morto che si preferisce a tutto: il bambino Racine, il bambino Pascal, il bambino Saint-Simon, ecco i nostri classici. Ci piace passeggiare fra

le tombe di quel calmo cimitero che è la letteratura, decifrarne gli epitaffi e risuscitare per un istante significati eterni: quelle frasi ci confortano perché sono vissute; il loro senso è fissato per sempre, non approfitteranno della breve sopravvivenza che ci degniamo di prestar loro per mettersi in marcia inopinatamente e per trascinarci verso un avvenire sconosciuto. Quanto ai romanzieri che non hanno ancora la fortuna di essere nella bara, fanno i morti: vanno a cercare le parole nel loro vivaio, le uccidono, le sventrano, le svuotano, le preparano e ce le servono lessate, alla mugnaia o in gratella.

Situeremo *Le Traître* al di qua e al di là dall'impresa letteraria: questo Gorz non è morto: da principio spinge persino l'impertinenza fino a non essere nato. Nessuna retorica dunque: chi ci persuaderebbe? E di che? Non si tratta neanche di captare la nostra durata per nutrire un eroe fittizio, né di dirigere i nostri sogni con le parole. C'è questa voce, e basta: questa voce che cerca e non sa che cerca, vuole e non sa che vuole, parla nel vuoto, nel buio, forse per dare con le parole un senso alle parole che gli sono ora sfuggite o forse per mascherare la propria paura.

Ha paura: non c'è dubbio. Diceva: «Lui ha paura, lui è in apprensione, perché ha terminato il suo libro»; pretendeva, la voce, l'impassibilità: era solo un mezzo sonoro dove venivano a riunirsi significati oggettivi; nominava le passioni di un tipo magro con gli occhi infossati, senza sentirle. Non siamo vittime di un inganno: le passioni, dapprima rinchiusi in quel corpo estraneo, nell'individuo di cui si parla, si sono fuse fuori del loro involucro, non si può già più localizzarle: l'angoscia impregna interamente la voce, è lei che fa l'urgenza inerte di questo borbottare; queste parole a tentoni, scrupolose, modeste, hanno la febbre; quella che ascoltiamo è la voce dell'Ansia. Questa volta abbiamo capito: colui di cui si parla è colui che parla: ma i due non riescono ad essere uno. Esiste almeno un uomo sulla terra che beve, mangia, dorme, lavora, che ci assomiglia, insomma, come un fratello, e che un maleficio condanna a rimanere un altro ai suoi propri occhi.

Hanno pestato, macinato a tal punto la sua vita interiore da non lasciar sussistere che un gorgoglio di parole in un corpo imputridito?

Oppure la sua coscienza, intatta, si è forse così profondamente inabissata da guardarlo da lontano come un estraneo e da non riconoscerlo? Nessuno lo sa ancora, poiché questo essere incrinato non è nessuno. Nessuno lo sa ancora giacché questo essere spezzato non è nessuno. C'è un manichino con gli occhi infossati, un puro oggetto che non conosce se stesso; c'è un piccolo tumulto di parole che si sfilacciano nella notte vuota, e che non si sentono. In realtà, a chi parla la voce? A noi? Certamente no. Per rivolgersi agli uomini, occorre essere già tutto un uomo. Non si cura di essere udita: è la fenditura che si allarga nel tentativo di rimarginarsi, è una maglia del linguaggio che si è sfilata. Suscitate da un'inquietudine senza nome, senza punti di riferimento, le parole lavorano: si accaniscono a definire questa carcassa d'uomo, solo perché oscuramente tentano di appropriarsene, di dissolverla in se stessa; la voce nasce da un pericolo: o ci si perde o si guadagna il diritto di parlare in prima persona.

Proprio per questo è un soliloquio che sconcerta: lo ascoltiamo perché ci sorprende. Si può sorridere della mia ingenuità e dire: dopo tutto, Gorz, il suo libro l'ha pubblicato. Sì, quando c'è stato un Gorz per decidere: ma non ha aggiunto niente o tolto niente a quell'inizio che sembrava non proporsi alcuna meta e che non era destinato a nessuno. Quando, da ragazzo, facevo il chiacchierone, mi dicevano: «Taci, filo d'acqua tiepida.» Dentro di voi scorrerà un filo d'acqua tiepida: sarà fatto di lunghe frasi brulicanti come file di insetti, intersecate da parentesi, rigonfiate dalle precisazioni retrospettive cui hanno dato luogo, cancellate da scrupoli e da pentimenti, bruscamente sovvertite da ritorni all'indietro. Dov'è l'Ordine? Dove la Cerimonia? Dove la semplice gentilezza? Sarebbe inutile tentare di rifarsi alle dichiarazioni precedenti: si trasformano continuamente sotto l'azione delle dichiarazioni successive: ciò che leggete a p. 30, saprete, a p. 80, che in realtà non lo si pensava, a p. 150 che nemmeno ci si credeva, a p. 170 che, d'altra parte, non lo si è scritto, che si è scritta una certa frase sognando che se ne sarebbe scritta un'altra, a p. 200 che il significato sognato e quello scritto sono rigorosamente intercambiabili e del resto falsi tutti e due. Né si

creda di essere testimoni di una confessione sleale che via via inventi la propria sincerità. Non c'è confessore, né penitente, né confessionale, né qualcosa da confessare; quando la voce ^si è levata, lo so, ne faccio fede, non aveva niente da dire, né esisteva una sua verità. Diceva parole a caso, giusto per incominciare: parole trasparenti, che rimandano solo a se stesse. Né si cerchi in quel balbettare inerme qualche astuto piano di esposizione: più sincero, meno artificiale di questa impresa. Esordisce nell'angoscia, nella penuria, qui, sotto i vostri occhi, con queste parole; si smarrisce, e noi ci si smarrisce insieme: è vero che si perde e si ritroverà; è vero che sfugge a se stessa e che si arricchisce.

Abituati come siamo agli esercizi dell'intelligenza, crediamo di cogliere, fino dalle prime parole, il movimento di questo pensiero, l'intenzione che presiede alla costruzione di un paragrafo: le sue rapide anticipazioni, le congetture implicite, le previsioni ci consentono di solito di capire il corso del mondo e le azioni degli uomini. Saltiamo quindi a piè pari gli sviluppi futuri e aspettiamo, comodamente seduti al punto finale, questo linguaggio in cammino. Ma in questo caso, il procedimento non serve: avevamo scoperto un'intenzione, e, in realtà, non ci eravamo sbagliati, solo che questa cambia lungo il percorso; non c'è nessuno a mantenerla: «il Padrone è allo Stige» o, meglio, nel Limbo; ci sono quei fronzoli d'inerzia sonora che si trasformano incarnandosi, e ciascuno di loro modifica tutti gli altri con la sua sola presenza. Fermi accanto al limite terminale, vediamo la colata verbale defluire verso di noi e poi di colpo incresparsi, rappersersi, allontanarsi, scorrere su un altro pendio e piantarci in asso. Il ritorno indefinito delle nostre delusioni ci farà vedere un disordine ciarliero in quel che più tardi ci apparirà come un ordine in costruzione.

Poiché questo lento imprevedibile andare è un ordine: è una verità in divenire che minuziosamente si organizza, è tutta un'esistenza umana che dall'astratto passa al concreto, dalla miseria alla ricchezza, dall'universale al particolare, dall'oggettività anonima alla soggettività. Il nostro stupore ha le sue ragioni: i libri sono altrettanti morti; ma questo è un libro che, appena preso in mano,

diventa una bestia viva. Certo, occorre aprirlo, voltare le pagine, evocarne i segni: ma il solo moto della lettura susciterà un evento imprevedibile, del quale non sono dati, in anticipo, né i momenti né il finale; si crede di prestargli la nostra durata, e lui ci impone la sua; si scoprono le leggi del suo discorso ardito nel momento stesso in cui questo le genera, ma si sa, intanto, che non smetteranno di cambiare e che l'intero sistema le trasformerà man mano che prenderà da loro le sue norme.

La sua voce ruvida e sorda, una voce che muta, vivrà nelle vostre orecchie: la sua lentezza è una velocità vera, perché ci guida verso un vero futuro, il solo che non sia una mascherata di ricordi, verso un luogo che nessuno conosce, che non esiste e tuttavia sarà. Si spoglia delle sue apparenze; né tiepida, né molle, né fluida, ci scopre l'ordine inflessibile dell'arricchimento-, ogni frase raccoglie in sé tutte le precedenti; ciascuna è il centro vivente in cui tutte respirano, durano e si trasformano o, meglio, ce n'è una che corre su tutti i terreni, si nutre di tutte le argille, sempre più spessa, più rotonda, più densa, e si dilata fino a scoppiare, fino a diventare un uomo. A ogni momento essa corre un vero rischio: può darsi che scoppi, che si arresti miseramente e ricada su se stessa, grossa palla inerte e irrigidita nel deserto del presente; questo pericolo lo sentiamo in noi, leggiamo nell'apprensione: certo, il libro pare terminato; a quella pagina ne seguono altre: ma questo che prova? Tutto può finire nel nulla o, peggio ancora, finire in un pantano. Siamo tuttavia rassicurati perché scorgiamo, dietro le perplessità della vita e del linguaggio, un'arida passione, gelida e tagliente, un filo d'acciaio teso tra le lacerazioni del passato e l'incertezza del futuro. Passione inumana, ignara di sé, disagio indagatore, silenzio maniaco nell'intimo del linguaggio: essa si apre un varco nel tempo del lettore trascinandosi dietro tutto un treno di parole: le presteremo fiducia.

Poiché l'opera d'arte grida ai quattro venti il nome dell'artista, il grande scomparso che ha deciso tutto, *Le Traître* non è un'opera d'arte: è un evento, una brusca precipitazione, un disordine di parole che si vanno ordinando; tra le mani avete un oggetto

sorprendente: un'opera che sta creando il suo autore. Di lui ignoriamo tutto, tranne questo aspetto negativo: che non sarà, non può essere, quel mostro sacro che chiamano lo Scrittore; se lo si trova, alla fine della sua fatica, sarà uno qualunque, un uomo come gli altri: perché la voce cerca un uomo e non un mostro. Non aspettatevi dunque quel gesto che è lo stile: tutto è in atto. Ma se, nei nostri grandi autori, amate una certa sapidità delle parole, un tono particolare della frase, una fisionomia dei sentimenti e del pensiero, leggete *Le Traire*: da principio perderete tutto, ma tutto vi sarà reso; il suo abbandono, la sua ricerca appassionata, la sua muda danno a questa voce un tono inconfondibile; in questa scrittura senza soggetto, l'impossibilità radicale dello stile diventa, a lungo andare, un superamento di tutti gli stili conosciuti o, se si preferisce, lo stile della morte fa posto a uno stile di vita.¹

L'impresa non piacerà. Amiamo chi ci ama; se si vuol esser letti, bisogna offrirsi, pizzicare sotto sotto le parole per farle vibrare, diventare rauchi di tenerezza: ma come fa ad amarci lui, l'oggetto, la terza persona, il terzo coltello? Come fa ad amarci la voce? Abbiamo davanti un uomo diviso in due, che tenta di rinsaldare i suoi tronconi: è un'occupazione che non consente nessuno svago; a domani le compiacenze, se si può. Al che risponderete di certo che anche voi avete il tempo contato, e che i problemi di saldatura non vi interessano. Ma che ne sapete? Mi capita di leggere libri di fantascienza; sempre con piacere: danno l'esatta misura della paura che abbiamo di noi. Uno, in particolare, mi ha affascinato: alcuni uomini approdano su Venere; appena scesi dall'astronave, i futuri coloni danno gioiosamente la caccia agli indigeni del pianeta, i futuri colonizzati, i quali da principio non si fanno vedere. Si immagina l'orgoglio del re del creato, l'ebbrezza del trionfo e di una nuova libertà. Tutto precipita presto di fronte a un'evidenza intollerabile: i conquistatori sono in trappola, i loro spostamenti sono previsti; gli itinerari che essi credono di inventare, qualcuno li aveva tracciati per loro. Invisibili, chini sulla gabbia di vetro, i Venusiani sottopongono quei mammiferi superiori a tests d'in-

telligenza. Ecco, a mio parere, la nostra comune condizione; solo che siamo noi i Venusiani e le nostre cavie di noi stessi. Aprite *Le Traître*, siete coloni, crollando il capo considerate uno strano animale - forse un indigeno - che corre all'impazzata sul suolo di Venere. Bastano due minuti per accorgersi che l'indigeno è un topo e quel topo siete voi. Il libro era una⁷trappola e ci siamo caduti; adesso fuggiamo lungo i corridoi del labirinto troppo vasto, sotto lo sguardo degli sperimentatori, cioè sotto il nostro sguardo. L'esperimento è in corso: si tratta di sapere se in questo mondo falsato esista un solo atto di cui possiamo tranquillamente dire: io l'ho compiuto. Possiamo forse riconoscere le nostre azioni? Non diventano forse altre nell'effettuarsi? Non le hanno forse compiute altri, in vece nostra? Altri che amiamo più di noi stessi e si nutrono del nostro sangue? Non appena questo estraneo, nel mio più segreto consiglio, ha deciso per me le mie condotte, odo lo strepito della folla che mi abita: una viva agitazione si impadronisce di tutta questa gente che non conosco: condannano la mia iniziativa e protestano che impegna solo me. Io sono un altro, dice la voce del Traditore; la trovo assai modesta; al suo posto, direi che sono altri e parlerei di me in terza persona plurale. Ogni mio atto, iscrivendosi nella passività dell'essere, si organizza in una girandola la cui imperiosa inerzia definisce in me il suo uomo, in altre parole, il suo schiavo, l'altro che devo essere per dargli l'impulso primo e per rinnovarlo di continuo. I miei gesti più avventati, i miei impegni più sinceri abbozzano figure inanimate; devo introdurmi in quei maneggi e girare come un cavallo da circo, per farli girare. Lui, l'autore che ha scritto questa prefazione, è un Altro, proprio adesso, un Altro che non amo. Il libro mi piaceva e mi son detto: sì, scriverò la prefazione; perché bisogna sempre pagare per avere il diritto di amare ciò che si ama; ma, dal momento che ho preso in mano la penna, un piccolo carosello invisibile si è messo in movimento proprio sopra il foglio di carta: era la prefazione come genere letterario che esige il suo specialista, un bel vecchio sereno, un Accademico. Io non ero Accademico? Non importa: lui diventerà Accademico per l'occasione. Come si fa a presentare il libro di un altro, a meno di

essere in punto di morte? Lui è entrato nella pelle del personaggio, si è trasformato in gran-vecchio-diafano-e-attonito; lui ha scritto la prefazione con le dita di una lunga mano pallida guidata dalla mia mano tozza; affonda in me i suoi tentacoli, aspira le mie parole e le mie idee per trarne le sue grazie un po' desuete. Se tento di sottrarmi alla sua impresa, di scrivere naturalmente, è peggio: non ho più naturalezza: lui la filtra e la trasforma in bonomia. Conserverà la penna fino alla fine di questo esercizio e poi si dilegnerà. Ma, qualunque cosa io intraprenda in seguito, pamphlet, libello, autobiografia, altri vampiri mi attendono, intermediari futuri fra la mia coscienza e la mia pagina di scrittura.

Se soltanto potessi sperare che l'intruso se ne andrà. Accade invece che si è fermato, e io sono vittima e complice del suo rimanere. Un giorno Mirandole si è trovato in obbligo di pubblicare, sotto lo pseudonimo di Jouvence uno di quei libri collerici e sani che esortano il lettore al coraggio e sono detti, per questa ragione, coraggiosi. Il libro ha avuto successo. Uomini tristi e stanchi hanno visto tra le righe una figura austera e sacra che ridava loro speranza. In breve, l'opera di Mirandole, raffreddandosi, ha creato Jouvence, il suo vero autore. Oggi si è riconosciuta la pubblica utilità di Jouvence, si insegnano le sue virtù nelle scuole elementari, fa parte del patrimonio nazionale e rappresenta spesso la Francia all'estero; vive di Mirandole e Mirandole muore di lui. L'altro giorno, non ricordo a quale prima, avevano riservato loro soltanto uno scomodo strapuntino; Mirandole è modesto, quasi timido: prese di petto l'affronto e, tremando, fece uno scandalo: «Per quanto mi riguarda» spiegò all'uscita «non avrei detto nulla; ma non potevo permettere che si facesse una cosa simile a Jouvence.»

Dov'è il suo errore? Dove il vostro? Dopo tutto, questi ospiti indesiderabili non ce li auguriamo: sono gli Altri a imporceli. Gli altri, o gli strumenti degli Altri, quegli indici puntati che ci indicano senza tregua: sono la borsa e il malato a trasformare un uomo corpulento e sventato nel Dottore, il dittatore angelico, il despota illuminato che persegue il nostro bene contro di noi, e dal quale attendiamo avidamente gli ordini, le rimostranze, l'adorabile severità. Talvolta vien

voglia di metter la museruola ai Vampiri e di mostrarci così come siamo: nessuno ascolta, sono Loro che attendiamo. Di fronte al disinganno e all'indifferenza generale, ci diciamo stizziti: «Se tutti sono d'accordo...» e poi lasciamo andare i mostri, e va sempre a finire male. Nell'immediato dopoguerra, ho conosciuto un pittore straniero; veniva da Londra: si chiacchierava insieme al caffè. Un altro Traditore, quello, o almeno era convinto di esserlo. Amava tanto poco se stesso che la gente lo detestava: amavano il suo nome. Io lo trovavo molto affascinante: autoritario e debole, diffidente e ingenuo, folle d'orgoglio e di vergogna, cattivo e tenero, sedotto e insieme infastidito dalla sua gloria, era tutto stupito dell'opera considerevole che aveva dietro di sé e che tuttavia disprezzava; quel Don Chisciotte riusciva a conquistare la stima di sé, solo vincendo su di un altro campo una battaglia che lui sapeva, in anticipo, di non poter nemmeno ingaggiare. Tutto finì, infatti, due anni dopo, con grandi risate. Volubile, depresso, romantico, dipendeva dall'ora, dalla luce, da una nota musicale, dalle donne e soprattutto dagli uomini: tutti noi avremmo potuto salvarlo; in mancanza di tale umanità, oscillava fra l'arroganza e una gentilezza disarmata: talvolta, per dimenticare la sua vecchia blenorragia trascurata, il suo Tradimento, si lasciava completamente divorare dall'essere prestigioso che rappresentava per gli altri; rimaneva allora, di lui, un insetto rutilante; tal'altra, la paura, la tenerezza e la buona fede lo cambiavano in se stesso, un uomo qualunque che dipingeva. Un giorno, un vecchietto seduto a un altro tavolo, lo divorava con gli occhi; lo conoscevo, era un suo compatriota, come lui emigrato, ma che non aveva avuto fortuna. Alla fine, non potendone più, si alzò e venne a presentarsi al mio compagno, il quale, colto di sorpresa, ingenuamente gli restituì il sorriso: la gloria e il genio si spensero insieme; rimasero soltanto due esuli che si riconoscevano senza conoscersi, entrambi infelici, e che si parlavano con amicizia.

Fu il più sfortunato dei due che riaccese l'aureola attorno al cranio del suo interlocutore: c'era stato un equivoco, non si rivolgeva all'uomo, ma al Pittore. Non si deve chieder troppo agli artisti: suscitato da un rispetto troppo palese, da certe inflessioni

servili, il Grand'Uomo apparve; fu perfetto: comprensivo, discreto e così genialmente semplice che mise in fuga il suo compatriota: costui si affrettò a raccogliere le carte sparse sul tavolo e abbandonò il caffè con aria risentita e delusa, senza aver capito di esser stato l'artefice del proprio fallimento. Restammo soli e, dopo qualche momento di silenzio impacciato, il grande personaggio mormorò una frase che non dimenticherò: «Ancora una sconfitta!» Che voleva dire: lui si è detto che avrebbe dimenticato volentieri il suo nome, la sua gloria, la sua voluminosa presenza, che lui sarebbe stato un esule di fronte a un compagno d'esilio. Ma, siccome si attendevano l'Artista Incomparabile, lui si è rassegnato, ha prestato il suo corpo e la sua voce a questo Altro che non è neppure il suo parassita personale, che vampirizza in pari tempo un migliaio di persone, da Pechino a Valparaiso, passando per Mosca e Parigi, e l'ha udito parlare con la sua stessa bocca, con quella terribile dolcezza che voleva dire: «Ma no, non è nulla, non sono nulla, non ho nulla più di voi, la fortuna mi ha arriso, ecco tutto.» E si è reso conto d'aver perduto ancora una volta l'occasione, e che si sarebbe ripresentata ogni giorno, a ogni ora, e ogni giorno, a ogni ora, l'avrebbe mancata.

Il test non è finito, seguiamo a trotto nel labirinto e la voce continua a parlare. L'inchiesta non concerne i turisti, i viandanti che alloggiano in noi a mese o alla giornata: non ci verrà chiesto conto delle camere ammobiliate, dei salotti di Venere dai cento specchi che affittiamo ai clienti di passaggio; verificata l'identità, saranno rilasciati tutti, salvo un ospite misterioso e raramente visibile, un usurpatore che si fa passare per il proprietario ma, in realtà, non è altro che il nostro primo locatario. È questo appunto il personaggio che la voce si ostina a chiamare «Lui». Ascoltatela; d'altronde non è già più la stessa. Da principio si limitava a commentare i gesti dell'ospite; poi ha rivelato che quel personaggio era sotto osservazione, ha descritto i tests che egli doveva subire e ne ha dato i risultati. Adesso, rassicurato, tenace, talora brutale, interroga: I Venusiani si sono trasformati in poliziotti e i topi in indiziati. In principio, naturalmente, ci fanno credere che siamo semplici testimoni di un'indagine giudiziaria. Nessuno sembra occuparsi di

noi. Un certo Gorz è sottoposto a interrogatorio; hanno appena pronunciato il suo nome: lo interrogano senza tregua, confrontano gli alibi per costringerlo a contraddirsi: che cosa faceva a Vienna un certo giorno dell'inverno 1936? E prima, negli anni dell'infanzia? E più tardi, al tempo dell'Anschluss? Ammette di aver frequentato i giovani nazisti, di averli ammirati. Perché? Pretende d'aver rotto in seguito con quei nazisti: è proprio vero? Ha rotto di sua spontanea volontà? Può affermare: «ho rotto»? Non vi fu per caso costretto dalle circostanze? Dalla sua natura oggettiva? E di dove gli deriva tale natura? Da chi? Da che cosa? Muti, sgomenti, assistiamo all'interrogatorio e facciamo del nostro meglio per sentirci indiscreti. Che fortuna se potessimo dirci: al tempo del cancelliere Dollfuss non ero a Vienna; questa faccenda non mi riguarda. Ma no: siamo incastrati e lo sappiamo; quando stiamo dimostrando alle guardie che la nostra presenza nella camera di tortura si spiega con un semplice malinteso, è già un bel pezzo che abbiamo confessato. Vittime e carnefici, come sempre, siamo noi i poliziotti che mettono alla tortura il traditore. Ma da quando inizia la sua confessione, e denuncia il primo abitante, quel nano deforme di cui ignoriamo se sia morto o si nasconda e se non sia la sua faccia birichina che si è incollata al vetro per farci gli sberleffi, d'un tratto ci ricordiamo del malatino che a lungo ha abitato in noi, e tentiamo di ricostruire le circostanze sospette della sua scomparsa: nel 1920 esisteva e lui esisteva ancora, chi dunque lo aveva così ferocemente mutilato? Ricordo che non l'amavo affatto. In seguito non l'ho più rivisto; c'è stato un assassinio, credo. Ma chi dei due ha ucciso l'altro? La voce continua a parlare: ha trovato le parole per designare la fessura che ci taglia in due: i primi colpevoli hanno lasciato le loro impronte su un coltello: non ci vorrà molto tempo per identificarli.

Sembra, infatti, che si trovino ancora sulla terra dei selvaggi abbastanza stupidi da considerare i loro neonati come antenati reincarnati. Agitano armi e monili dei trapassati sopra il capo del bambino; se si muove, tutti gridano: l'antenato è risuscitato. Il vegliardo popperà, farà la cacca sulla paglia, lo chiameranno col suo nome; i superstiti di quella generazione esulteranno a vedere il loro

compagno di caccia e di guerra muovere le gambette e sgolarsi; non appena saprà parlare, gli inculcheranno i ricordi del defunto, una severa educazione gli restituirà il suo antico carattere, gli rammenteranno che lui era di indole collerica, crudele e magnanimo, sicché lui ne sarà persuaso, nonostante le smentite dell'esperienza. Che barbarie: prendono un bambino vivo, 10cuciono nella pelle di un morto, lui soffocherà in quell'infanzia senile senza altra occupazione che riprodurre esattamente i gesti aviti, senz'altra speranza se non di avvelenare, dopo la sua morte, infanzie future. Dovremmo quindi stupirci se parla di sé con la massima cautela, a mezza voce, e sovente in terza persona; questo infelice non ignora di essere il proprio antenato.

Simili aborigeni remoti esistono nelle isole Figi, a Tahiti, nella Nuova Guinea, a Vienna, a Parigi, a Roma, dovunque esistano uomini: li chiamano genitori. Molto tempo prima della nostra nascita, prima ancora che ci concepissero, i nostri genitori avevano determinato il nostro personaggio. Prima che potessimo dire «io», avevano detto di noi: «Lui». Siamo esistiti dapprima, come oggetti assoluti. Attraverso la famiglia, la società ci assegnava una situazione, un essere, un insieme di parti; le contraddizioni della storia e le lotte sociali determinano in anticipo il carattere e il destino delle generazioni future.

Algeria 1935: i genitori sono sfruttati, oppressi, ridotti alla miseria in nome di un razzismo che nega loro la qualità d'uomini, la lingua araba si impara come una lingua morta, le scuole francesi sono così scarse che la maggior parte degli algerini è analfabeta; reietti dalla Francia, senza diritti, senza cultura, senza passato, trovano conforto solo nella religione e nell'orgoglio negativo di un nazionalismo nascente: i loro figli, i fellaghas del 1957, non sono forse fatti in anticipo? E da chi, se non dai coloni? Chi, da Bugeaud in poi, ha determinato il loro destino di collera, di disperazione e di sangue? Chi ha costruito quelle macchine infernali, destinate a scattare un giorno facendo esplodere la colonizzazione? C'è dappertutto una parte, che aspetta il suo uomo: per uno è quella di ebreo, per un altro quella di proprietario terriero. Ma queste funzioni sono ancora

troppo astratte; si particola- rizzano nell'ambito della famiglia; tutti siamo stati costretti a reincarnare almeno un morto, generalmente un bambino vittima della propria parentela, ucciso in tenera età, il cui spettro desolato sopravvive in forma di adulto: nostro padre o nostra madre, questi morti viventi. Appena uscito da un ventre, ogni piccolo dell'uomo è preso per un altro; lo spingono, lo tirano per farlo entrare a forza nel suo personaggio, come quei bambini che i comprachicos costringevano in vasi di porcellana perché non crescessero. Ma, si dirà, quelli almeno non erano figli dei loro carnefici: talvolta li compravano, spesso li rapivano. Certo: ma chi non è, più o meno, un bambino rapito? Rapito al mondò, al prossimo, a sé? L'uso si è perpetuato: i bambini rapiti implicano i rapitori di bambini. Tutto questo lo sapevamo, l'avevamo sempre saputo: ce lo ripeteva senza tregua una voce solitaria; ma preferivamo non ascoltarla, parlava nel deserto, nel nostro deserto; lui faceva questo o quest'altro, in vece nostra, e noi eravamo il suo uomo di paglia, per viltà, per condiscendenza, affermavamo: sono io che ho fatto il gesto; e tutti fingevamo di crederci: a buon rendere. Così, da millenni, l'umanità, vergognandosi di cedere alla paura, al ricatto, si dissimula il racket volante e rotante che si nutre di lei. Per fortuna qualcuno ha parlato: un traditore, un tipo del genere di quei dockers americani che, nauseati dalla propria viltà, denunciano la gang dei loro sfruttatori, e che vengono trovati, poco dopo, sott'acqua, nell'Hudson. Un traditore, un individuo straziato, come tutti noi, ma che non poteva più sopportare la duplicità. Ha rotto il silenzio, rifiutato di assumere gli atti dell'intruso che si faceva passare per lui, di dire: io. Di colpo, eccoli nudi gli Altri, gli Zar, i loas, gli angeli neri, i figli di Caino, tutti i nostri parassiti. Nudi, ma non morti: siamo divisi fra lo scandalo e il terrore; attendiamo di momento in momento la replica del Sindacato e l'esecuzione del delatore. In realtà, non ci abbiamo guadagnato niente: ritroviamo le nostre lacerazioni, scopriamo i nostri occupanti, ecco tutto. Ma ci disingannano subito; quel brusio roditore, pensavamo penetrasse in noi dall'orecchio, è dal nostro cuore, invece, che era nato: questa

volta abbiamo riconosciuto l'universale mormorio delle coscienze schiave, la Voce Umana - e non lo dimenticheremo facilmente.

Ciò non toglie, naturalmente, che il Traditore appartenga a una specie tutta particolare: ha un suo modo proprio di essere uno qualunque. Né i Dottori Stravaganti, né gli Eroi Presuntuosi hanno scelto lui come sede. Se parla di sé in terza persona, non è per eccesso, ma per difetto: terrebbe come suoi gli atti misurati che si fanno in suo nome, se solo ne ritrovasse i motivi; ha operato centinaia di perquisizioni, sempre inutili: se ne dedurrà che non gli importa di nulla. Lui viaggia senza desiderio di viaggiare; lui frequenta persone, lui va da loro e le riceve in casa, anche se la loro compagnia non gli piace; oppure, lui si rintana, si chiude nella sua stanza senza nessuna voglia di star solo. È disgustato? Ma no: per disamorarsi dai beni della terra, bisogna averci tenuto. E soprattutto non rimproveriamogli di «essersi ricreduto di tutto, senza aver creduto a nulla». Perché non è affatto un fantasma che ritorna: non è neanche partito: ecco la sua vera infelicità. Perché? Perché non lo desiderava abbastanza. Nel suo cuore, del resto, non si trovano tracce della superba insoddisfazione che, da noi, ha servito da alibi a tre generazioni letterarie. Dell'infinito, dell'eterno Altrove, del Sogno, Dio sia lodato, se ne infischia. Conosco gente che si arroga il diritto di disprezzare il mondo paragonandolo a qualche prototipo perfetto. Ma il Traditore non disprezza nulla e nessuno. Sarebbe dunque quella «valigia vuota» di cui parlava Drieu? No: il colpo di scena della valigia era valido nel primo dopoguerra: la aprivano, invitavano lo spettatore a osservare che conteneva solamente un pigiama e uno spazzolino da denti. Oggi sappiamo che la valigia aveva un doppio fondo, che serviva a portare armi e stupefacenti: la gioventù dorata vi nascondeva abilmente tutto quanto avrebbe potuto servire a distruggere la specie e a precipitare l'avvento dell'Inumano. Ma il Traditore si guarderà bene dal far saltare in aria il mondo: l'Inumano è già la sua sorte, poiché non condivide i fini degli uomini. Lo situo, insomma, tra gli Indifferenti: questo sottogruppo è di origine recente, i suoi rappresentanti non hanno più di trent'anni; nessuno sa ancora come saranno in futuro. Va

comunque detto, fin d'ora, che, ostinandosi a prestar loro una disinvoltura d'aristocratici, ci si priva dei mezzi per comprenderli. La fretta è il loro tratto caratteristico. Gorz esercita un mestiere, coltiva il corpo e lo spirito, ha preso moglie. Se lo incontrate al Palazzo di Giustizia o alla Borsa, con la sua elegante borsa di pelle, lo prendereste per uno dei vostri. Puntuale al lavoro, pignolo anzi, nessuno è più affabile di lui; mostra nei rapporti quotidiani appena un'ombra di riserbo che i colleghi, sorridendo, spiegano con la timidezza; ma se gli chiedete un favore, corre, vola, per farvelo più in fretta. I più superficiali lo giudicheranno insignificante: parla poco infatti; somiglia a tutti noi-, quel suo confondersi e quella somiglianza così perfettamente imitata gli assicureranno la popolarità. Ma, a guardarlo da vicino, l'impostore viene smascherato dal suo zelo. I più, persuasi di essere uomini di padre in figlio, fino da Adamo, trattano la loro natura umana con una certa negligenza; possiedono titoli così antichi e incontestati da poter tranquillamente seguire le loro inclinazioni personali, sicuri di orinare, se ne hanno voglia, o di uccidere molto umanamente. Ma l'Indifferente non scopre inclinazioni dentro di sé; se beve o si batte, deve decidersi, bere senza aver sete, vendicarsi senza collera di un affronto che non ha sofferto, per fare come gli altri. Il suo primo impulso è di non averne: ecco ciò che bisogna mascherare, negare sempre; per tema di cadere al livello degli angeli o delle belve ammaestrate, questo singolare prodotto della nostra società si sforza di imitare in tutto gli Adamiti; si perde: in un eccellente libretto dove racconta la propria guerra, Paulhan si autodefinisce «guerriero applicato». L'Indifferente si rende sospetto per il semplice fatto che è un uomo applicato.

Troppo applicato per essere onesto: se vuol farsi passare per mio simile, è dunque perché non lo è. La comunità umana conterrebbe forse falsi uomini? I quali non si distinguerebbero dai veri? In tal caso, come si fa a sapere se quelli veri esistono? Chi verificherà i loro titoli? A volte ho inteso dire che l'uomo era il futuro dell'uomo; altre volte che era il suo passato: il suo presente mai. Siamo tutti falsi; ancora una volta il Traditore ha svelato un segreto: per la passione

che egli pone a farsi umano, ci ricorda che la nostra specie non esiste. Come si poteva intuire, l'autore di questo libro è un topo. E, per di più, un topo posseduto. Da un altro topo? Dal Topo in sé? No, appunto: l'Altro di cui ci parla continuamente una voce solitaria, il puro oggetto, la linea di fuga, l'essenza, è l'Uomo, il nostro tiranno. Eccoci smascherati: topi preda dell'Uomo. La folle impresa dell'Indifferente è subito riconoscibile, è la nostra: tutti noi inseguiamo un fantasma nei corridoi di un labirinto sperimentale, Gorz in testa. Se riesce a prenderlo e a mangiarlo, il parassita che per tanto tempo ha nutrito delle sue angosce e delle sue fatiche, se lo riassorbe nella propria sostanza, la nostra specie è possibile; in qualche luogo, tra i topi e gli angeli, sta per nascere: usciremo dal labirinto.

Ancora una volta, l'intenzione del libro si è trasformata: non si tratta di conoscersi ma di cambiar vita; e anche se non si rivolge ancora a noi, lo si voglia o no, il problema fondamentale si pone a noi: attraverso quale attività può un «individuo accidentale»² compiere in sé e per tutti la persona umana?

L'ho già detto, questo libro è congegnato come una macchina da feed-back: il presente trasforma continuamente il passato da cui emerge. Nelle prime pagine del libro, sembrava che la voce mettesse insieme parole a caso, non importava come, per sottrarsi all'angoscia e lasciare qualcosa dietro di sé, qualunque cosa, tranne il silenzio. Ed era vero: in quel momento era vero. Ma il problema dell'uomo si è posto: una luce nuova si riflette ora sul principio dell'opera, è una metamorfosi: Gorz esisteva già prima della voce, soffriva già della propria indifferenza, dalla quale si difendeva con mezzi di fortuna. D'improvviso cambia tattica e rovescia il proprio rapporto con se stesso. La rottura è di per sé un evento assoluto; ma non si deve considerarla un'avventura interiore, il cui pregio principale sarebbe quello di aver generato un libro: in realtà, essa si fa nel libro; lungo il libro, e per mezzo suo, si svolge e prende coscienza di sé. Le Traire non pretende di raccontarci la storia di un convertito; è la conversione stessa.

Gorz ha trentadue anni: da trentadue anni, qualunque cosa faccia, gli pare che avrebbe potuto fare l'opposto, e il risultato sarebbe stato lo stesso, cioè nullo - o peggio ancora: insignificante. Da trentadue anni l'esistenza gli sfugge, l'unica prova che ne ha è un'invincibile noia: mi annoio, dunque esisto. Ma si è dibattuto, ha cercato, ha creduto di correre ai ripari; si è detto: «Poiché non sono di nessun luogo, non appartengo ad alcun gruppo, né ad alcuna impresa, esiliato da tutti i gruppi e da tutte le imprese, non mi resta che questa alternativa: essere ai margini della società e della storia, il soprannumerario della specie umana, condannato alla noia di vivere, alla coscienza acuta della contingenza di tutto quanto mi circonda; oppure, elevarmi coscientemente all'assoluto, cioè fondare tutto filosoficamente, come un momento dell'avventura spirituale e, fatto questo, ritrovare, partendo da tale interesse speculativo, il gusto del concreto... non posso cogliere... il reale se non movendo dall'Idea.» In altre parole, siccome è fatto in modo che non si riconosce alcun desiderio particolare, metterà a profitto la propria indifferenza: non potendo - o non volendo: nulla è ancora deciso - essere un certo Gorz, diventerà l'Uomo Universale; determinerà le proprie condotte con i concetti e si imporrà questa regola: agisci sempre in modo che le circostanze e il momento servano di pretesto ai tuoi atti per realizzare in te e fuori di te la generalità della specie umana. Per questo, a vent'anni, ha deciso di scrivere un libro di filosofia: quando si è immunizzati dalla nascita contro le violenze della paura, della concupiscenza o della collera, bisogna non fare nulla, oppure fondare tutto sulla ragione, persino il gesto di aprire un ombrello quando piove.

Adesso tutto si spiega; nessuno si stupirà più del suo tradimento: è uno di quelli che hanno la testa piena di parole, analizzano tutto, che vogliono sempre sapere il perché e il percome; è uno spirito critico e distruttore, uno sporco intellettuale, insomma. Non penso affatto a negarlo, anzi, mi piace proprio per questo: sono anch'io un intellettuale. Al principe dei falsari fu chiesto un giorno, da un giornale letterario, che cosa detestasse di più: «gli intellettuali», rispose senza esitazione. Quel falsario mi è simpatico: è un vero

poeta e un uomo buono; mi chiedo però quale tarantola l'abbia morso quel giorno: tutti conoscono la sua aria tormentata, i suoi monologhi sul destino, sul tempo, sulla vita, brani scelti di un'apologia perpetua e supplichevole, gli imbottigliamenti di parole in gola, le sue mani incantevoli, che sono ancora parole, e che si volgono, le palme in fuori, a implorare la grazia, il suo pensiero sposato, logoro, ma sempre in movimento, che salta rapidamente da un'idea all'altra, che gira in tondo nella sua gabbia senza accorgersene, le sue improvvise folgorazioni delle quali si potrebbe scoprire la trama negli scritti del giorno prima e che, smorzandosi, lasciano intravedere l'inguaribile tristezza di uno sguardo gelido; quest'uomo cerca un tribunale con il solo scopo di corromperlo; se vi incontra, sarete giudice e giurato, non vi farà grazia di un solo dettaglio delle sue condotte, e non vi lascerà, prima che l'abbiate assolto; ma non ingannatevi, sa tutto: la sentenza che vuole prevenire, sa d'averla pronunciata lui all'inizio del secolo, sa di essere galeotto e di scontare la sua pena da cinquant'anni in qua; perché si è condannato a perorare fino alla vecchiaia la causa che la sua adolescenza ha giudicato senza appello. Come lo chiamereste, voi, questo avvocato del Diavolo, se non un intellettuale? Certo, ne conosco altri che a simili chiacchiere oppongono invece i grandi silenzi della terra o dei contadini. Ma se li aprite, che baccano: il loro cervello risuona delle parole che designano il silenzio degli altri. Credo che Gorz sia stato il primo a formulare concretamente il problema: e gliene sono grato. Poco importa che si parli del linguaggio o del silenzio, delle intuizioni confuse del poeta o delle idee chiare: ciò che conta è che questi parlatori sono costretti a parlare. A protezione delle tenebre del cuore, l'uomo della moneta falsa ha fatto più ragionamenti di quanti ne abbia fatto Kant per stabilire i diritti della Ragione: era costretto a farli; discorsi, concetti, argomentazioni: ecco la nostra sorte. Perché? Perché l'intelligenza non è un dono, né una tara: è un dramma; o, se si preferisce, una soluzione provvisoria che si tramuta, il più delle volte, in condanna a vita. Qualcuno diceva al nostro traditore: «Puzzi d'intelligenza, come si puzza di sudore.» Ed è vero: l'intelligenza puzza. Ma non

più della stupidità: ci sono odori per tutti i gusti. Questa, puzza di selvatico; quella, di uomo. Il fatto è che certi individui straziati, esuli, condannati, tentano di vincere i loro conflitti e la loro solitudine inseguendo la folle immagine dell'unanimità; i loro occhi la riflettono, i loro sorrisi timidamente la propongono. Per tutto e per nulla: l'invito è là, scritto durevolmente sui volti; la voce reclama, qualunque cosa dica, un consenso universale; la gente, gravata dalle proprie particolarità, da grossi interessi, da passioni, non sopporta che si vogliano dissolvere le sue differenze e i suoi odi nell'armonia tutta formale dell'assenso.

E poi l'intelligenza è minuziosa: vuole riprendere tutto dal principio, persino i gesti che ognuno crede di saper fare: scompone e ricompone l'atto di camminare, di respirare, insegna a lavarsi, a soffiarsi il naso secondo le norme. Conferisce agli intellettuali quel portamento da grandi mutilati in fase di rieducazione; ma bisogna capirli: ognuno la reinventa per compensare la grande liquidazione che ha fatto fuori in lui tutti gli impulsi e tutte le ostinazioni; ne hanno bisogno per sostituire i segni che non furono impressi nella loro carne, le abitudini che non furono inculcate, le strade che non furono loro aperte, insomma, per vivere. Ricordo un cagnolino, dopo l'ablazione parziale del cervelletto: si muoveva per la stanza e raramente urtava contro i mobili, ma si era fatto pensieroso: fissava scrupolosamente l'itinerario e meditava a lungo prima di aggirare un ostacolo, gli ci voleva molto tempo e riflessione per compiere quei movimenti che prima faceva senza badarvi; nel linguaggio dell'epoca, si diceva che la corteccia aveva assunto in lui le funzioni dei centri inferiori: era un cane intellettuale. Ignoro se fosse molto utile o molto nocivo ai suoi congeneri, ma posso senz'altro supporre che avesse perduta quella che un altro esule, Genet, ha così ben chiamato «la dolce confusione nativa»; doveva, insomma, crepare o reinventare il cane. E noi altri, topi senza cervelletto, siamo così fatti, che dobbiamo crepare o inventare l'uomo: d'altronde sappiamo bene che l'uomo si farà senza di noi, con il lavoro e la lotta, che nulla resterà nel prodotto finito dei nostri modelli, scaduti dall'oggi al domani, nulla, nemmeno un ossicino; ma la fabbricazione si farebbe

alla cieca, con lavoretti, con rabberciature, se noi, i decerebrati, non fossimo qui a ripetere di continuo che occorre lavorare secondo i principi, e che non si tratta di rabberciare, ma di tagliare e di costruire, e, infine, che la nostra specie sarà l'universale concreto o non sarà.

L'intelligenza di Gorz colpisce a prima vista: è una delle più agili e acute che io conosca; deve aver avuto molto bisogno di questo strumento per averlo affilato così bene. Ma quando comincia a scrivere il suo trattato di filosofia non sfugge alla contraddizione propria degli intellettuali. Vuole agire solo in funzione della condizione umana; ma l'atto, appena compiuto, si interra nel particolare: rimane la realizzazione fortuita di una possibilità su mille. Perché proprio quella? Il peggio è che lo compromette: non può nemmeno respirare senza aggiungere una nuova pennellata a un ritratto senza modello che è di fatto il suo ritratto. Affinché queste vane equivalenze si annullino, per essere finalmente solo l'uomo diventando tutto l'uomo, dovrebbe essere, nello stesso tempo, tutti i Gorz possibili. Ma no: «Si nasce in molti e ne muore uno solo» dice il Socrate di Valéry. Gorz non può esimersi dal vivere né dal restringersi con l'uso: la sua intelligenza universale trascende l'avventura personale e vede con disgusto tratteggiarsi la fisionomia di quel Gorz che sarà uno solo-, lo rifiuta, non vuole neppure riconoscerlo: avrebbe accettato con gioia di essere uno qualsiasi; mentre non è neanche questo; una successione di accidenti gli ha conferito un'individualità definita che si distingue dalle altre per inerzia.

Tutti noi conosciamo quell'angoscia distratta e zuccherosa, tutti noi, cioè gli intellettuali. Ci reputiamo universali perché giochiamo coi concetti; poi, d'un tratto, vediamo la nostra ombra davanti ai piedi; siamo qui, facciamo questo e nient'altro: una volta, a Brooklyn, credevo di perdere la testa. Colpa mia: me ne andavo a spasso; non si va a spasso negli Stati Uniti. Attraversavo le strade, camminavo lungo alcuni edifici, guardavo i passanti. E, da una via all'altra, edifici, passanti e strade erano eguali, o, per lo meno, tutto mi sembrava così. Svoltavo a destra, a sinistra, giravo, andavo dritto

e ritrovavo sempre le stesse case di mattoni, gli stessi gradini bianchi davanti alle stesse porte, gli stessi ragazzini che giocavano agli stessi giochi. Da principio tutto ciò mi piaceva: avevo scoperto la città delle equivalenze assolute; universale e qualsiasi, non avevo motivo di camminare su quel marciapiede piuttosto che sullo stesso, cento blocks più avanti; l'onda di pietra, ricominciando mille volte, mi trascinava, mi faceva partecipare al suo inerte riflusso. Ma a poco a poco mi stancai, perché andavo sempre avanti, senza andare da nessuna parte; affrettavo il passo, quasi correvo, e restavo nello stesso posto. D'un tratto ebbi coscienza di un innumerevole rifiuto: tutti quei prodotti in serie, quei tronchi di strada allineati l'uno all'altro, si somigliavano oltretutto in questo, che erano esattamente vuoti come me - salvo uno, per l'appunto, che non si distingueva affatto dagli altri, e dove io non avevo ragion d'essere piuttosto che nei segmenti vicini, e che, per un oscuro motivo, o senza motivo alcuno, tollerava la mia presenza. Di colpo, i miei movimenti, la mia vita, la mia stessa pesantezza mi parvero illegittimi: non ero una persona reale perché non avevo alcun particolare motivo di trovarmi in quel punto del quarantaduesimo parallelo anziché in qualsiasi altro; tuttavia ero un essere singolo, irriducibile; la mia posizione, infatti, in latitudine e in longitudine, mi definiva rigorosamente. Né tutti, né qualcuno, né completamente qualcosa: una determinazione dello spazio, un sogno colpevole e contagioso che, qua e là, occupava l'asfalto infocato, un difetto dell'essere, un lupo. Mobile ostinato, la mia presenza nell'universo meccanico della ripetizione diventava accidente brutto, stupido come la mia nascita. L'ubiquità mi avrebbe salvato; bisognava essere legione, percorrere simultaneamente centomila marciapiedi: questo soltanto mi avrebbe permesso di essere un passante qualsiasi in una qualsiasi strada di Brooklyn. Non potendo abbandonare o moltiplicare me stesso, mi precipitai nella metropolitana. Tornai a Manhattan; nel mio albergo ritrovai le mie quotidiane ragioni d'essere, poco convincenti ma umane.

Non c'è metropolitana, né albergo, né ragion d'essere per il giovane Gorz: anche chiuso nella sua stanza, è fuori; quindi

illegittimo dappertutto; e mistificato fino all'osso: crede di sottrarsi alla propria insignificante persona ostentando il disgusto che gli ispira; ora, è anzitutto quel disgusto che lo singolarizza; la particolarità degli intellettuali non è altro che il loro vano desiderio di universalità.

Ma ha appena terminato il suo trattato di filosofia, si fa indietro per guardarlo e tutta la mistificazione svanisce; il pensiero dell'universale, rappreso, condensato, ha preso una fisionomia, gli somiglia; è all'origine di un oggetto soprannumerario - questo fascicolo di fogli dattiloscritti - e nello stesso istante vi si è imprigionato: da tempo gli altri pretendevano di ritrovarlo interamente nei suoi gesti più consueti, nel suo modo di mangiare, di sedersi, di aprire un telegramma - ah, ti somiglia, questo sei proprio tu, qui ti riconosco bene, ciò che fai è Gorz bell'e sputato. Dio sa quanto lui se ne stizzisce, ma che cosa ha fatto, appunto, se non un gesto ponderoso che si è richiuso sopra di lui? Gli altri saranno anche troppo contenti, si chinano sulle diafane pareti della sua cella e lo riconosceranno, quel modo di scrivere, vecchio mio, di correggerti, di penetrare a poco a poco nel soggetto, di tastarlo con l'alluce prima di immergerti, ma sei tu, è veramente tuo, sei tutto tu, e quelle idee, vecchio mio, povero vecchio mio, sono Gorz, Gorz bell'e sputato! Un diavolo in bottiglia. Per aprire le scatole di conserva, i pensieri degli altri, il suo ombrello, fa un solo e medesimo gesto; un solo gesto per penetrare nei concetti di un filosofo del secolo XVII o entrare nell'appartamento di un amico, di una donna. A una a una, riprende tutte le frasi del libro: Gestì! Gestì! Gestì! Gorz è qui, sotto i suoi occhi, tende il lungo collo, stringe le labbra sottili: come fosse dentro di sé finalmente... Insomma, ha tentato di vivere e ha perduto. Ora sa che era costretto a perdere e che, d'altronde, segretamente aveva deciso di farlo.

In quel preciso momento la Voce si è levata. Un mormorio quasi inintelligibile, nato dall'angoscia e dalla recriminazione, che rimuginava una disfatta sorprendente e prevista; la Voce fa una semplice constatazione: è lui, è proprio lui, è lui sputato. Questo basta a far precipitare tutto: gli altri pretendevano di conoscere il

parassita che si pasceva dei suoi atti; l'occhio universale dell'Indifferente lo traversava come la luce traversa un vetro. A un tratto, eccolo diventato opaco, ingombrante: «Confessa! L'hai visto, gli hai parlato, sappiamo tutto; il tuo sistema di difesa non convince nessuno; sappiamo la data e il luogo dei vostri incontri: sei spacciato!» La voce passa alle confessioni: «Ebbene, sì, lo conosco meglio di chiunque, l'ho sempre conosciuto; vi dirò quello che so di lui.»

Non avevo forse ragione di dire prima che si dovrebbe parlare di sé al plurale? Sono in due a vivere di quell'infelice: c'è l'uomo universale, il tiranno armato e inafferrabile, e poi c'è l'altro, il relitto. Si diventa un certo Gorz nel tentativo di essere solo l'Uomo; e, per dire tutta la verità, si vuole diventare tutto l'uomo perché ci si rifiuta di essere un certo Gorz. Chi dunque rifiuta di essere Gorz se non Gorz stesso? Il rifiuto lo spiega e lo definisce. Se si accettasse di essere, in altre parole di essere stati, l'avaro dal collo lungo che tenta di preservare la sua vana universalità, se si parlasse continuamente di lui, se si enumerassero tutte le sue ostinazioni particolari, se lo sguardo intellettuale invece di attraversarlo lo penetrasse illuminandolo, non scomparirebbe forse l'«originale» con quella ostinata negazione che costituisce la sua originalità? Certo non sarebbe l'Uomo futuro a sostituirlo, ma un altro singolo, le cui fondamentali ostinazioni rischierebbero soltanto d'essere più positive. Che cosa ci si guadagnerebbe? Varrebbe la pena? È troppo tardi per calcolare i profitti e le perdite: la voce parla, l'azione è in corso. Il Traditore si è proposto come fine la propria singolarità.

Non si tratta né di conoscerla né di cambiarla del tutto, ma, prima, di cambiarsi mediante la volontà di conoscerla. L'Indifferente rifugge dallo stolto progetto di dipingersi: vuole modificare il rapporto fondamentale che lo unisce a Gorz. Quando si rivolge al bambino, all'adolescente che è stato, quando interroga il suo personaggio, la sua indagine è già un'azione: bruscamente arresta la sua trepida fuga, si sforza di guardarsi senza disgusto, riconduce su di sé il gusto delle totalizzazioni e, poiché non può essere tutto l'uomo, pretende dapprima di diventare per se stesso tutto Gorz.

Il che non è poi così semplice: si è trascurato così a lungo, è nel mezzo di sé, come un Robinson nell'isola deserta. Come ritrovare i sentieri perduti: rovi e liane coprono tutto. Si coglie ancora qualche ricordo: ma che cos'è un ricordo? Quale la verità di questo inerte quadretto? Quale la sua importanza? È il passato che esplode nel presente come una bomba? È il presente camuffato da passato? O entrambe le cose insieme? Occorre rispondere a queste due domande: chi è il Gorz che io sono? Chi mi ha fatto in modo che sia Gorz e neghi tanto spietatamente di esserlo? Ma come decidere? Dove sono gli strumenti? Certo, le offerte non mancano: ci sono metodi sperimentali che si propongono immediatamente e offrono persino piccole dimostrazioni probanti allo scopo di mostrare la loro efficacia: «La tua classe, dice una, è in piena decadenza: senza principi e senza speranza, spende tutte le sue forze per mantenersi, e non ha più abbastanza cuore o, se vuoi, ingenuità, per intraprendere nulla di nuovo: la tua indifferenza esprime la sua ansiosa incertezza; l'esistenza ti appare senza scopo, perché la vita borghese non ha più senso; quanto al tuo male filosofico, non cercargli altra radice: la borghesia non ha neppure più fiducia nel suo antico idealismo, tenta di nascondarlo sotto vecchi orpelli; hai preso tra le mani quelle stoffe logore, ne hai osservato la trama e sei rimasto nauseato, senza poterti contentare di quelle anticaglie, né trovare un pensiero nuovo.» Lui ascolta, approva, ma non è del tutto convinto; ammette senza difficoltà di essere un giovane borghese. Senza bisogni, assolutamente astratto, «un semplice consumatore d'acqua, d'aria, di pane, di lavoro altrui, ridotto alla coscienza acuta della contingenza di tutto quanto lo circonda». Conosce però molti altri borghesi suoi coetanei che non gli somigliano. Certo, potrebbe ritrovare, senza rinnegare il metodo, le congiunture storiche e sociali atte a spiegare le sue peculiarità: ci informa lui stesso che è austriaco, per metà ebreo, che ha dovuto lasciare l'Austria al tempo dell'Anschluss, e che per molti anni ha vissuto in Svizzera. È convinto che questi fattori influiscano sul suo atteggiamento presente. Ma di quale influenza si tratta? E come si è esercitata? E più generalmente ancora, vi è nulla di più sorprendente, di più

oscuro che l'azione degli uomini, degli eventi, o degli oggetti sullo sviluppo di un uomo? Intorno a lui, tutti sono d'accordo: siamo condizionati; non si trova nessuno che metta in dubbio l'esistenza di tale condizionamento e s'interroghi sulla sua natura; sono cose note di padre in figlio; i loro dissensi cominciano quando tentano di classificare le condizioni e di determinarne l'importanza. Ma tutte queste persone sono altrettanti eredi; quei presupposti, quelle pretese evidenze fanno parte di un lascito antichissimo che ogni generazione rifila alla successiva, e di cui nessuno ha mai fatto l'inventario. Viceversa, l'Indifferente non ha ereditato alcuna delle loro convinzioni: l'Esule da ogni gruppo deve essere anche l'esule da ogni ideologia. Quando considera insieme che è «figlio di un ebreo» e che «ha la chiara consapevolezza della contingenza di tutto», ammira l'isolamento, l'opacità, l'altezzosa irriducibilità di due fatti così diversi: a guardarle con occhio ingenuo, si direbbero due cittadelle in miniatura, cinte di bastioni e di fossati, ciascuna è dipinta su una vecchia tela e chiusa in cornice, ambedue sono appese alla cimasa: fra di loro non c'è strada visibile poiché non esistono nello stesso mondo. Mi sa, però, che le persone vanno e vengono nel loro piccolo museo privato, che, passando da una Circoncisione a una Flagellazione, senza neppure curarsi del nome dell'autore, dicono: «Quello è causa di Questo, io sono lo sfortunato prodotto della mia razza, del giudaismo di mio padre, dell'antisemitismo dei miei compagni,» come se il vero nesso fra queste misteriose immagini di sé fosse semplicemente il muro cui avevano appeso i quadri che le racchiudono; ma quando pensa alla placida sicurezza di quegli eredi, sprofonda nello sbigottimento più profondo.

A questo punto si impone l'altro metodo, lo strano dogmatismo fondato su un assoluto scetticismo: si rammenta della prima infanzia, dell'antipatia che la madre sentiva, e che aveva saputo ispirargli, per l'ebreo che lei aveva sposato, dell'insopportabile tensione del gruppo familiare, della severa educazione cui fu sottoposto appena aveva imparato a parlare. Si chiede dunque se non sia stato per caso vittima di una madre abusiva, castratrice, e se

non debba far risalire a quell'oscuro periodo, all'oppressione subita nello smarrimento, la comparsa dei «complessi» che oggi lo sradicano dal mondo. «Lui», in definitiva, non sarebbe dunque l'Ariano d'onore, il personaggio che una sposa delusa vuole imporre al proprio figlio, perché rimprovera continuamente a un certo israelita di essere l'unico marito che abbia saputo trovare? La docilità di un fanciullo educato sopravviverebbe dunque nell'adulto sotto forma di apatia.

Al che lui risponde che la sua educazione gli ha lasciato in realtà dei complessi: sua madre voleva fare di lui quell'Altro che in parte è davvero diventato; allora, come oggi, soffriva di un'indifferenza inquieta e zelante. Ma non riesce a capire come mai quei famosi «complessi» si siano perpetuati; era apatico a otto anni, e lo è anche oggi; si tratta forse della stessa apatia? Si è forse mantenuta per un'inerte perseveranza dell'essere? Ma non sarà facile per lui convincersi della passività umana: tutta la sua esperienza rifiuta un'idea così comoda, e la metafisica che la sorregge. Ammetterà, invece, di avere alimentato, vezzeggiato i propri complessi e di continuare a coltivarli e a nutrirli, e che quei caratteri infantili sono stati ripresi, sottolineati e arricchiti dall'adolescente e dall'adulto mediante una sorta di creazione continua? Sarebbe lui il responsabile di tutto, è lui che si fa, giorno per giorno, indifferente.

Non può concludere così in fretta: a suo modo di vedere, nessuna interpretazione è del tutto soddisfacente, nessuna davvero chiara; traditore uno volta di più, come il fanciullo di Andersen che vede nudo il re, fa l'inventario della nostra eredità filosofica, scopre che i forzieri sono vuoti e candidamente lo dice. Perché, del resto, si farebbe interrogare con i metodi degli altri, perché si consegnerebbe alla sbirraglia della psichiatria o del marxismo? Spetta a lui, invece, mettere in dubbio questi procedimenti d'inchiesta, nel dubbio che si pone su di sé. Come Edipo, promuove l'indagine sul proprio passato e sulla validità dei suoi ricordi, sui diritti dell'esperienza e sui limiti della ragione, sulla legittimità, infine, dei doni profetici che si attribuiscono i nostri Tiresia. Ma volge la schiena all'universale: il metodo, lo inventa riflettendo sul suo caso, se riesce, vuol dire che è

valido: per emergere come totalità singola, deve segregarsi nell'esperienza della sua singolarità, inventarsi, inventando la propria indagine e i mezzi per rispondervi. Il Traditore cancella tutto e ricomincia se stesso: ecco che abbiamo oggi la fortuna di leggere un libro radicale.

A lungo abbiamo ascoltato «la Voce del Padrone». Ora è Gorz che parla: la fine del monologo ritorna al suo inizio, l'avviluppa, l'assorbe; il senso dell'opera appare in piena luce. In principio era una domanda, posta nell'ombra, da nessuno: a quali condizioni il nominato Gorz potrà dire io? Ma, subito dopo, un essere ancora indistinto emerge dalla notte: non si tratta soltanto di determinare quelle condizioni, il libro diventa lo sforzo vivente di Gorz per adempierle. Adesso lui sa che non avrà fatto nulla finché non avrà torto il collo ai vampiri che lo lavano, lo vestono, lo ingrassano per ingrassarsi di lui: il primo atto che nascerà spontaneamente dalle sue mani, che dipenderà solo da lui e dagli ostacoli da superare, che si ripiegherà su di sé per riprendersi e controllarsi, è lui che dirà il mio primo io; questo impercettibile slittamento di un'azione contro se stessa sarò io. E chi gli vieta di agire? Anche lui lo sa: è l'ansia febbrile di essere troppo presto universale. Adesso si ripete che la sua azione futura prenderà necessariamente a prestito i suoi occhi, la sua bocca, le sue braccia, che avrà il suo atteggiamento; e soprattutto che sarà ogni giorno sempre più rigorosamente definito dall'agitazione effimera che comunicherà agli oggetti circostanti; visto dal di fuori, non è che questo, un uomo: un'inquietudine che travaglia la materia nei limiti di un settore rigorosamente definito. Vecchie azioni singolari impongono la loro singolarità a una nuova azione che ritorna su tutte per meglio singolarizzarle: quell'incessante andirivieni sono io. Se agirà, sarà se stesso; ma per agire, occorre accettarsi. Che cosa glielo vieta? Qual è il motivo del suo vano desiderio di universalità? Stipati nel cuore, scopre un mucchio di residui, la sua infanzia: decide di disperderli; ma non basta: non può più nascondersi che ogni volta reinventa la bastardaggine, il peso delle sue vecchie miserie, le sue infermità;

non potendo essere tutto, è lui che, oggi, si tuffa in una orgogliosa passività, per far sapere a tutti che riceve le sue determinazioni dall'esterno e senza consentirvi, è lui che si annulla di buon grado o, per lo meno, che si allontana lasciando alle abitudini inculcate dagli altri il compito di rendere stabile la posizione eretta, le funzioni naturali e sociali del suo corpo, è lui che spontaneamente ha deciso, come san Giovanni della Croce, ma senza misticismo, di non fare nulla per «essere nulla nel nulla», liberamente. È libero dunque? Certamente: non l'ha mai messo in dubbio. È stato fatto, è stato segnato e modellato nel gesso ed è libero? Sì, servo-arbitrio e libero-arbitrio in lui sono una cosa sola. Come può essere? Tenterà di spiegarlo, di spiegarselo; ma il suo fine resta pratico: deve inventare il moto dialettico che potrà totalizzare i rapporti mutevoli del passato, del presente e del futuro, dell'oggettivo e del soggettivo, dell'essere e dell'esistenza, dei congegni e della libertà, per potere insieme affermarsi e distruggersi continuamente, fino a far scaturire dal cuore un impulso vero che lo devasti e si sprigioni da lui attraverso le sue mani e si compia al di fuori attraverso quell'olocausto di oggetti che si chiama un atto.

Questo è il suo compito: l'ha capito, e si dispone a scrivere ciò che ha capito; e in quel medesimo istante si accorge che il suo più intimo desiderio gli esce dal cuore attraverso le mani, che già si è imbarcato in un'impresa, che le parole di oggi, di ieri, del mese scorso si raccolgono e si organizzano per riflettergli il suo nuovo volto, che si sta disfacendo attraverso la parola per potersi fare un giorno con gli atti, che tale distruzione lo crea, lo determina irreversibilmente, che lo trasforma a poco a poco in quell'essere incomparabile e qualunque che ciascuno di noi è per se stesso durante il sonno dei nostri Vampiri, che, infine, si è «immerso», si è messo a «macero», condannato, qualunque cosa faccia, a non avere più, mai, altro trampolino che se stesso. Ecco l'istante: *hic Rhodus, hic salta*; l'impresa si volge indietro, si dà le mille pieghe della coscienza, i mille anelli della riflessione, lievemente si sfiora, si sente, si vede: l'impresa era la Voce. La Voce si riconosce: in lei, l'impresa si scopre e dice: io. Io faccio questo libro, io mi cerco, io

scrivo. Da qualche parte, un uomo con gli occhi infossati sospira, intimidito. «Com'è pomposo parlare in prima persona!» e poi si dilegua: Gorz appare: io sono Gorz, era la mia voce che parlava, scrivo, esisto, mi subisco e mi faccio; ho vinto la prima mano.

Vale la pena di gridare vittoria? Chi è Gorz, dopotutto? Un «giovannotto senza importanza sociale», un fallito dell'Universale che ha abbandonato le speculazioni astratte per lasciarsi affascinare dalla sua insignificante persona. Dov'è il profitto? Dove il progresso? Gorz non risponderà a questa domanda, immagino; ma possiamo rispondere noi in vece sua. Poiché abbiamo seguito passo passo questo straordinario Cuvier che trova un osso, ricompone l'animale partendo da quelle minuscole vestigia e si accorge alla fine che l'animale ricostruito non è altri che lui. L'ha detto e ripetuto cento volte, che il metodo è valido solo per lui; che ha potuto sperimentarlo soltanto sul proprio caso. Ma noi l'abbiamo seguito, abbiamo capito insieme con lui il senso dei suoi atti; abbiamo assistito ai suoi esperimenti e abbiamo visto i muscoli rinascere attorno all'ossicino, l'organismo ricomporsi via via, l'autore e il libro farsi l'uno attraverso l'altro. Ora, ciò che arriviamo a capire, ci appartiene; il procedimento di Gorz è nostro; quando tenta, senza mai riuscirci del tutto, d'interpretare la vita attraverso la dialettica marxista, o la psicoanalisi, il suo scacco ci concerne; oseremo tentare la prova e il risultato lo sappiamo in anticipo. E quando chiede al proprio oggetto, cioè a se stesso, di forgiargli il suo metodo, cogliamo immediatamente il significato del suo tentativo singolare: perché siamo suoi simili in questo, che ciascuno di noi è, come lui, un unico qualunque. Qual è dunque l'oggetto che si fa soggetto sotto il nome di metodo? Gorz, oppure voi ed io? Voi non siete Indifferenti, avrete altri problemi da porvi su voi stessi; con l'inventarsi, Gorz non vi ha dispensati dall'obbligo di inventarvi. Ma vi ha dimostrato che l'invenzione totalizzante era possibile e necessaria. Chiuso il libro, ogni lettore riscopre la propria boscaglia, gli alberi velenosi della propria giungla: spetta a lui solo aprirsi un varco, farsi luce, mettere in fuga i Vampiri, infrangere i corsaletti di ferro, le vecchie azioni fiacche, in cui la rassegnazione, la paura, il

dubbio di sé l'hanno imprigionato. Abbiamo forse ritrovato l'universale puntando sul particolare? No: sarebbe troppo bello. Non siamo più interamente bestie, senza essere interamente uomini; non abbiamo ancora volto a nostro profitto la spaventosa catastrofe che si è rovesciata su qualche rappresentante del regno animale, il pensiero: insomma, per molto tempo ancora resteremo mammiferi sinistrati; è l'era della rabbia, dei feticci e dei terrori repentini; l'universalità non è che un sogno di morte entro la separazione e la paura. Ma da qualche decennio il mondo cambia: si scopre la reciprocità in fondo all'odio; perfino quelli che si compiacciono di esagerare le loro differenze, devono tentar di mascherare una fondamentale identità. Questa agitazione così nuova, questo tentativo discreto ma ostinato di comunicare attraverso l'incomunicabile, non è il desiderio insipido e sempre un po' ingenuo di un universale inerte e già compiuto: è quel che io piuttosto chiamerei il movimento dell'universalizzazione. Nulla è ancora possibile; nessuno accordo è in vista tra gli animali da esperimento; i nostri universali ci separano; offrono l'occasione permanente di stragi particolari. Ma se uno di noi, roso dall'inquietudine, si discosterà dall'Idea, negherà il pensiero astratto, tornando alla propria singolarità per superarla, se tenterà di riconoscere la propria solitudine per sottrarvisi, per gettare, alla bell'e meglio, in un linguaggio strano, empirico, simile a quello reinventato dall'afasico, i primi ponti tra gli atolli dei nostri arcipelaghi, se sostituirà ai nostri amori intransigenti - che sono odio mascherato - preferenze applicate, se tenterà, in circostanze sempre singolari e determinate, di unirsi con altri che non approva e che non lo approvano, per rendere un po' meno ingiusto il regno dell'Ingiustizia, costringerà gli altri a reinventare quello stesso tenace sforzo, a unirsi attraverso il riconoscimento delle loro diversità: è ciò che ha tentato Gorz; questo traditore ha spezzato le tavole dell'Universale, ma per riscoprire il moto della vita, la lenta universalizzazione che si attua mediante l'affermazione e il superamento del particolare. Conseguenza immediata: nel momento stesso in cui può finalmente dire io faccio questo, ne sono

responsabile, si accorge di rivolgersi a noi. Perché oggi non ci sono che due modi di parlare di sé, la terza persona singolare, o la prima persona plurale. Occorre saper dire «noi» per poter dire «io»: questo non è contestabile. Ma è vero anche il reciproco: se, per stabilire innanzitutto il «noi», qualche tirannia privasse gli uomini della riflessione soggettiva, in un attimo svanirebbe tutta l'interiorità, e, con essa, le relazioni reciproche: loro avrebbero vinto per sempre e noi non smetteremo mai di correre all'interno del labirinto sperimentale, forsennati roditori preda dei Vampiri.

Il libro di Gorz ci concerne tutti: da principio balbetta, non sa dove va, si trasforma di continuo e ne sentiamo la gelida febbre nelle mani, ci contamina senza vederci, e, infine, si rivolge direttamente, intimamente, a ogni lettore, perché è attraversato da cima a fondo dal moto che ci anima, dal moto della nostra epoca. Radicale e discreto, vago e rigoroso, banale e inimitabile, è il primo libro di dopo la disfatta; i Vampiri hanno fatto una carneficina memorabile, hanno schiacciato la speranza; occorre riprender fiato, per qualche tempo fare il morto e poi levarsi, abbandonare il carnaio, ricominciare tutto, inventare una speranza nuova, tentare di vivere. Le grandi stragi del secolo hanno fatto di Gorz un cadavere, che risuscita, scrivendo una Esortazione alla vita.

(Prefazione a *Le Traître*, di André Gorz, Paris, Éditions du Seuil, 1958; trad. it. di Jone Graziani, Milano, Il Saggiatore, 1966)

Note

1. Non pretendo di stabilire la superiorità di Gorz, ma la sua originalità. Come tutti, amo la morte quanto la vita, perché ambedue fanno parte del nostro destino.
2. È un termine di Marx (Ideologia tedesca).

Albert Camus

Sei mesi fa, e ancora ieri, ci si chiedeva: «*Che cosa farà mai?*» Per il momento, lacerato da contrasti, che vanno rispettati, aveva scelto il silenzio. Ma era uno di quei rari uomini, di fronte ai quali si può tranquillamente attendere, perché scelgono con lentezza e rimangono fedeli alla loro scelta. Un giorno, avrebbe parlato. Non avremmo però azzardato nessuna congettura su quanto avrebbe detto. Ma sapevamo che cambiava insieme con il mondo, come ciascuno di noi: ciò bastava a far sentire viva la sua presenza.

Ci eravamo guastati, lui e io: una controversia è cosa da poco - non avremmo dovuto più rivederci - è solo un'altra maniera di vivere insieme, senza perdersi di vista in questo piccolo mondo stretto che ci è stato dato. Ciò non m'impediva di pensare a lui, di sentire il suo sguardo sulla pagina del libro, sul giornale che leggeva e di domandarmi: «Che cosa ne pensa? Che cosa ne pensa in questo momento?»

Il suo silenzio che, secondo le circostanze e il mio stato d'animo, giudicavo talvolta troppo prudente e talaltra doloroso, era una qualità di ogni giornata, come il caldo o la luce, ma umana. Si poteva vivere in accordo o contro il suo pensiero, quale ce lo avevano rivelato i suoi libri - e soprattutto *La Chute*, il più bello forse e quello meno capito - ma sempre suo tramite. Era un'avventura singolare della nostra cultura, un movimento del quale si cercavano di indovinare le fasi e la conclusione.

Nel nostro secolo, e contro la Storia, era l'erede moderno di quella lunga schiera di moralisti, le cui opere costituiscono forse la parte più originale della letteratura francese. Il suo umanesimo ostinato,

rigoroso e schietto, austero e sensuale, conduceva un'impari battaglia contro gli eventi massicci e difformi del nostro tempo. Ma, inversamente, riaffermava, con l'ostinazione del suo rifiuto, contro i machiavellici, contro il vitello d'oro del realismo, nel pieno della nostra epoca, l'esistenza del fatto morale.

Egli era, per così dire, quell'affermazione incrollabile. Per poco che lo si fosse letto e meditato, ci si urtava con i valori umani che teneva nel pugno chiuso: metteva in questione l'atto politico. Bisognava o discutere o battersi, con lui: era indispensabile, insomma, a quella tensione che fa la vita dello spirito. Perfino il suo silenzio, in questi ultimi anni, aveva un aspetto positivo: cartesiano dell'assurdo, rifiutava di abbandonare il terreno sicuro della moralità e di impegnarsi nelle vie incerte della pratica. Noi lo avevamo intuito, e avevamo anche intuito i conflitti che lui taceva: la morale, infatti, se la si prende da sola, richiede ad un tempo la rivolta e la condanna.

Aspettavamo, bisognava aspettare, bisognava sapere: qualunque cosa avesse potuto in seguito fare o decidere, Camus non avrebbe mai cessato di essere una delle forze più importanti del nostro campo culturale né di rappresentare, a suo modo, la storia della Francia e del nostro secolo. Ma avremmo forse conosciuto e capito il suo itinerario. Aveva fatto tutto - un'opera compiuta - e, come sempre rimaneva tutto da fare. Anche lui lo diceva: «La mia opera è davanti a me.» Invece è finita. Lo scandalo particolare di questa morte sta nell'abolizione dell'ordine degli uomini da parte del disumano.

L'ordine umano è anch'esso un disordine, è ingiusto e precario, vi si uccide, vi si muore di fame: ma almeno è fondato, mantenuto e avversato dagli uomini. Camus doveva vivere in questo ordine: era un uomo in cammino e ci metteva in questione, era lui stesso una questione che cercava la sua risposta; si trovava a metà di una lunga vita; per noi, per lui, per gli uomini che impongono l'ordine e per quelli che lo rifiutano, era importante che uscisse dal silenzio, che si decidesse, che concludesse. Alcuni muoiono vecchi, altri, sempre in sospeso, possono morire quando che sia, senza che il senso della

loro vita, della vita, ne risulti mutato. Ma per noi, che siamo incerti, disorientati, bisognava che i nostri uomini migliori arrivassero in fondo alla galleria. Poche volte i caratteri di un'opera e le condizioni del momento storico hanno reclamato così chiaramente la vita di uno scrittore.

L'incidente che ha ucciso Camus, io lo chiamo scandalo, perché fa apparire in seno al mondo umano l'assurdità delle nostre esigenze più profonde. Camus, colpito improvvisamente a vent'anni da un male che gli sconvolse l'esistenza, scopriva l'assurdo - stolta negazione dell'uomo: vi si è fatto, ha pensato la sua condizione intollerabile, se ne è tirato fuori. Si dovrebbe credere perciò che soltanto le sue prime opere dicano la verità sulla sua vita, poiché, malato guarito, viene schiacciato da una morte imprevedibile e venuta dal di fuori. L'assurdo sarebbe la domanda che nessuno gli rivolge più, che lui non rivolge più a nessuno, il silenzio che non è più neppure un silenzio, che non è assolutamente più nulla.

Non sono d'accordo. Il disumano, dal momento che si manifesta, diventa parte dell'umano. Ogni vita che si ferma - anche quella di un uomo così giovane - è allo stesso tempo un disco che si rompe e una vita compiuta. C'è, nella sua morte, per tutti coloro che lo hanno amato, un'assurdità intollerabile. Ma si dovrà imparare a considerare la sua opera mutilata come un'opera compiuta. Proprio in quanto l'umanesimo di Camus contiene un atteggiamento umano verso la morte che lo doveva sorprendere, in quanto la sua orgogliosa ricerca della felicità implicava e rivendicava la necessità disumana di morire, noi riconosceremo nella sua opera e nella sua vita, indissolubilmente unite, il tentativo puro e vittorioso di un uomo, teso a riconquistare sulla morte futura ogni attimo della sua esistenza.

(L'articolo, scritto in morte di Camus, apparve in «France-Observateur», n. 505, il 7 gennaio 1960)

Paul Nizan

I

Un giorno che Valéry si annoiava, s'avvicinò alla finestra e, con lo sguardo sperduto nella trasparenza di un vetro, domandò: «Il mezzo per nascondere un uomo?» Gide era presente; sconcertato da quella concisione voluta, tacque. Tuttavia non mancavano le risposte: tutti i mezzi sono buoni, dalla miseria e la fame agli inviti a pranzo, dalla casa in centro all'Académie. Ma questi due borghesi troppo famosi avevano una buona opinione di sé; facevano tutti i giorni, pubblicamente, toeletta alle proprie anime gemelle e credevano di rivelarsi così nella loro verità nuda; quando vennero a morte, molto tempo dopo, l'uno mesto, l'altro soddisfatto, e ambedue nell'ignoranza, non avevano prestato ascolto alla giovane voce che per noi tutti, loro pronipoti, gridava: «Dove si è nascosto l'uomo? Noi asfissiamo! Ci vanno mutilando dall'infanzia: non ci sono che mostri!»

Non sarebbe sufficiente affermare che soffrisse nella propria carne chi denunciava così la nostra vera situazione; vivo, non ci fu un'ora in cui non rischiasse di perdersi; morto, corse un pericolo anche peggiore: per fargli pagare la sua chiarezza una congiura di ammorbati ebbe la pretesa di farlo scomparire.

Da dodici anni apparteneva al Partito, quando, nel settembre del 1939, fece sapere che l'abbandonava: era la colpa inespiable, era il peccato della disperazione che il Dio dei cristiani punisce con la dannazione. I comunisti non credono all'inferno: credono al nulla, e così fu deciso l'annientamento del compagno Nizan: una pallottola esplosiva l'aveva colpito, nel frattempo, alla nuca, ma era una liquidazione che non soddisfaceva nessuno: non bastava che avesse

cessato di vivere, occorreva che non fosse esistito affatto. Si convinsero i testimoni della sua vita che, in realtà, non l'avevano conosciuto: era un traditore, un venduto; riceveva uno stipendio al ministero degli Interni e qui si erano trovate le ricevute che portavano la sua firma; delle opere da lui lasciate, un compagno si fece benevolo esegeta scoprendovi l'ossessione del tradimento: un autore, diceva quel filosofo, che nei suoi romanzi fa entrare delle spie, come farebbe a conoscerne i costumi, se non fosse anche lui una spia? Argomento profondo, come si vede, ma pericoloso: difatti l'esegeta è diventato lui pure traditore e di recente è stato espulso; gli si deve rimproverare di aver proiettato sulla sua vittima le proprie ossessioni? In ogni caso, la manovra riuscì: i libri sospetti scomparvero, furono intimiditi gli editori, che li lasciarono marcire nelle loro cantine, e i lettori, che non osarono più richiederli. Quel seme di silenzio era destinato a germogliare, e in dieci anni avrebbe prodotto la più radicale negazione: quel morto sarebbe uscito dalla storia e il suo nome polverizzato; si sarebbe espunta dal passato comune perfino la sua nascita.

Partivano vincenti: violare un sepolcro di notte, e in un cimitero mal custodito, non è che un giochetto; e se hanno perduto la prima mano, è perché ci disprezzavano troppo. Accecati dai lutti e dalla gloria, gli intellettuali del Partito si chiamavano fra di loro «gli eroi permanenti del nostro tempo»; press'a poco in quel periodo, credo, un mio vecchio scolaro mi disse, con soave ironia: «Noialtri intellettuali comunisti soffriamo, vede, d'un complesso di superiorità!» Si trattava, insomma, di sotto-uomini inconsapevoli della propria sotto-umanità: spinsero dunque la loro boria fino a sperimentare le proprie calunnie sui migliori amici di Nizan; una specie di test. L'esperimento fu decisivo: quando fu loro intimato pubblicamente di produrre le prove, si sbandarono rimproverandoci di non avere fiducia in loro, di non essere davvero delicati.

La seconda mano l'abbiamo perduta noi: confondere non è niente, bisognava convincere, aumentare il nostro vantaggio, tagliare la ritirata ai nemici. La vittoria ci fece paura: in fondo noi volevamo molto bene a questi ingiusti soldati della Giustizia;

qualcuno disse: «Non insistiamo, finiranno per seccarsi» e non sentimmo più parlare di quella storia, ma, di bocca in bocca, fece tuttavia il giro del P.C. e le nuove reclute, a Bergerac, a Mazamet, appresero senz'ombra di dubbio, ma anche senza passionalità, gli antichi misfatti d'uno sconosciuto che si chiamava Nizan.

Se ci rifletto, la nostra negligenza oggi mi appare sospetta: che si sia creduto in buona fede di avere ristabilito l'uomo nella sua integrità, questo l'ammetto, alla meno peggio; ma l'opera? È ammissibile che noi non avessimo tentato nulla per salvarla dall'oblio? Il suo maggior merito è di aver voluto urtare, e oggi io sono certo che per noi era urtante; ricordo infatti che ci eravamo procurate delle anime nuove e belle: tanto belle, che ancora ne arrossisco. La Nazione non vuol perdere nulla: decise di affidarci le vuote e insaziabili paludi di cui non sa che farsi: i dolori ingoiati e le esigenze insoddisfatte dei trapassati; in una parola: quanto c'è di irrecuperabile. Si rovesciarono sulle nostre teste i meriti di tali martiri, ci decorarono vivi alla memoria. Morti sul campo della gloria, insomma: tutti andavano sussurrando che eravamo dei Giusti: sorridenti, lievi, funerei, scambiavamo questa nobile vacuità per pienezza, nascondendo la nostra elevazione senza pari sotto la semplicità dei modi. La Virtù fu, insieme col whisky, il nostro svago principale. Amici di tutti! Il nemico aveva inventato le classi per rovinarci; sconfitto, se le riportava via: operai, borghesi, contadini si comunicavano nell'amore santo della Patria. Negli ambienti autorizzati si presumeva di sapere che l'abnegazione paga in contanti e il delitto non paga affatto, che il peggio non è mai morto e il progresso dei costumi promuove le tecniche. Attraverso la nostra esistenza e infatuazione noi invece dimostravamo che i cattivi sono sempre puniti e i buoni sempre ricompensati: gloriosa e placata, la Sinistra era appena entrata in quella inesorabile agonia che doveva portarla alla tomba, tredici anni dopo, al suono delle fanfare militari e noi, poveri minchioni, le trovavamo una bella cera! Militari e politici, venuti d'Inghilterra e d'Algeria, calpestavano sotto i nostri occhi la Resistenza, falsificavano la Rivoluzione, e noi scrivevamo sui giornali e nei nostri libri che tutto andava benissimo: le nostre

anime avevano fatta propria l'essenza squisita di quei movimenti annientati.

Nizan era un guastafeste: chiamava alle armi, all'odio, classe contro classe; con un nemico paziente e mortale non esistono accomodamenti: uccidere o farsi uccidere, non ci sono vie di mezzo. E non dormire mai. Lui, per tutta la vita - con la sua graziosa insolenza, e lo sguardo chino sulle unghie, ci aveva ripetuto: non credete a Papà Natale! Era morto, la guerra era appena terminata, e in tutti i caminetti di Francia erano appese scarpe e stivali, che Papà Natale riempiva di marmellate americane. Chi sfogliò allora Aden Arabie o Antoine Bloyé ne interruppe presto - ne sono sicuro - la lettura, con nobile pietà: «letteratura di anteguerra, semplicista e decisamente superata». Che bisogno avevamo di una Cassandra? Pensavamo che, se fosse vissuto, avrebbe partecipato alla nostra nuova sottigliezza, vale a dire ai nostri compromessi. Che cosa aveva salvato la sua violenta purezza, se non una pallottola perduta? Non c'è di che vantarsi. Quel cattivo di un morto se la spassava allegramente: nei suoi libri aveva scritto che un borghese francese a quarant'anni è una carcassa; e poi se l'era svignata a trentacinque. Ora noi, suoi condiscipoli e compagni, gonfi di quella flatulenza che chiamavamo anima, ci aggiravamo nei luoghi pubblici distribuendo a tutti la nostra infida amicizia. E avevamo quarant'anni. Il nostro compito era di proteggere l'innocenza: giusti, amministravamo la Giustizia; ma lasciammo Aden nelle mani dei comunisti, perché aborrivamo chi contestasse i nostri meriti.

Secondo la legge, tale atteggiamento - rifiuto di soccorrere una persona in pericolo - è passibile di pena; se non avevamo liquidato moralmente questo confratello, lo si doveva unicamente al fatto che non ne avevamo avuto il modo. La riabilitazione fu una farsa e farsa fu il suo seppellimento. «Chiacchieri e chiacchieri, ed è tutto quello che sai fare.» Ma eravamo noi a chiacchierare. La nostra anima bella era la morte delle altre; le nostre virtù erano la nostra radicale impotenza. In verità, solo ai giovani spettava di resuscitare lo scrittore Nizan; ma i giovani dell'epoca, oggi carcasse quadragenarie, non ci pensarono: sfuggiti appena a un'epidemia, che importava loro di

questo male endemico, della morte borghese? Nizan chiedeva loro di rientrare in se stessi proprio quando quelli credevano di poterne finalmente uscire.

Oh, sicuro! sarebbero morti. Socrate è mortale... La signora muore, la signora è morta: a scuola gli avevano fatto imparare a memoria pagine famose, Le Lac, un sermone del Bossuet. Ma c'è tempo per tutto: e allora era tempo di vivere poiché, per cinque anni, avevano rischiato di morire. La disfatta li aveva storditi adolescenti; erano afflitti di non poter rispettare più nessuno, né i loro padri né il miglior esercito del mondo che aveva tagliato la corda senza combattere. I più generosi si erano dati al Partito che aveva restituito loro ogni cosa: una famiglia, una regola monastica, un placido calvinismo, una rispettabilità.

Il giorno dopo del conflitto quella gioventù impazzì d'orgoglio e trovò il proprio piacere nel comportamento dell'obbedienza: ho detto che ci disprezzava tutti quanti; ora aggiungo: per legge di compensazione. Pizzicò a sangue le giornate del domani per costringerle a cantare: è facile immaginare come l'orribile clamore di quelle oche coprisse la voce gracile e gelata di Nizan, voce senza domani, della morte e dell'eternità. Altri adolescenti si rilassavano nelle caves: ballavano, amavano, si recavano gli uni dagli altri e, in grandi giravolte alla polacca, gettavano dalla finestra i mobili dei genitori; in una parola, facevano tutto quello che può fare un giovanotto. Alcuni, però, leggevano. Disperati, certamente, tutti (era la moda!) e di tutto, eccettuato il vigoroso piacere di disperarsi, eccettuata la vita. Dopo cinque anni il loro avvenire si sgelava: avevano dei piani: la candida speranza di rinnovare la letteratura mediante la disperazione, di conoscere il fastidio dei grandi viaggi attorno al mondo, l'insopportabile noia di guadagnare denaro e sedurre le donne, oppure, più modestamente, di diventare un farmacista o un dentista disperato e restarlo a lungo, molto a lungo, senz'altra preoccupazione che quella della condizione umana nella sua generalità. Che allegria: Nizan non aveva nulla da dire loro: parlava poco della condizione dell'uomo, molto delle cose sociali e delle nostre alienazioni; conosceva il terrore e il ringhio piuttosto

che le dolcezze della disperazione; nei giovani borghesi che frequentava odiava il proprio riflesso e, fossero disperati o no, li trovava disperanti. Si conservarono i suoi libri per il tempo delle vacche magre e fu cosa ben fatta.

Finalmente venne Marshall: questa generazione di ballerini e di vassalli ricevette la guerra fredda in pieno petto. Noialtri, i vecchi, ci lasciammo qualche penna e tutte le nostre virtù. «Il delitto paga; si paga il delitto.» Al ritorno di queste brave massime, le nostre belle anime scoppiarono, come bolle di sapone, nell'epidemia: buon viaggio! Ma i nostri minori pagarono per tutti. I topi della cave sono diventati giovani vecchi istupiditi: alcuni hanno i capelli grigi, altri la pelata, altri ancora hanno la pancia. La loro decompressione, irrigidita, è diventata una cavità inerte. Fanno quel che occorre, modestamente, si guadagnano il pane, hanno la 403, una casa in campagna, una moglie e dei bambini. Ma, con uno stesso colpo d'ala, speranza e disperazione li hanno abbandonati. Questi ragazzi si preparavano a vivere, «partivano», ma il loro treno si è fermato in aperta campagna: non andranno in nessun luogo, non faranno nulla. Talvolta un ricordo confuso della loro superba turbolenza torna loro in mente e allora si chiedono: «Ma in realtà, che cosa volevamo?» E non se ne ricordano. Questi adattati soffrono di una inadattabilità cronica e ne moriranno: sono dei senz'atletica senza miseria; è inutile rimpinzarli, non si servono. Li ricordo a vent'anni così vivaci, così allegri, impegnati a darci il cambio. Li osservo oggi, con quegli occhi corrosi dal cancro della stupefazione, e penso che non meritavano un simile servizio. Quanto ai fedeli vassalli, gli uni non hanno rinnovato l'omaggio, gli altri sono scaduti al rango di valvassori. Disgraziati tutti; i primi turbinano raso terra senza potercisi posare, zanzare spaventate che hanno perduto tutto, e prima di tutto il peso; sacrificando gli organi locomotori, gli altri hanno messo radice nella sabbia, e il minimo colpo di vento può trasformare questi vegetali in uno sciame. Il medesimo stupore unisce nomadi e sedentari: ma dove dunque s'è perduta la loro vita? Può rispondere Nizan sia ai disperati sia ai fedeli, ma io dubito che vogliano o

possano leggerlo; per questa generazione perduta e ingannata quel morto vigoroso suona a martello.

Tuttavia hanno figli di vent'anni-, i nostri nipoti; fanno l'accertamento dei loro e dei nostri difetti; fino a poco fa i figliuoli prodighi dicevano «crepa» ai padri e passavano alla sinistra, con armi e bagaglio; il ribelle - era classico - si trasformava in militante. Ma se i padri sono ormai a sinistra, che fare? È venuto a trovarmi un giovane: voleva bene ai suoi genitori, ma con severità affermò: «Sono dei reazionari.» Io sono diventato vecchio e con me sono invecchiate le parole: dentro la mia testa, hanno l'età mia; fuorviato, credetti di avere a che fare con il rampollo di una famiglia benestante, un poco bigotta, forse anche liberale e votante per Pinay. Mi disingannò: «Mio padre è comunista fin dal Congresso di Tours.» Un altro, figlio di un socialista, condannava tutti in blocco, S.F.I.O. e P.C.: «Gli uni tradiscono e gli altri si fossilizzano.» E quand'anche i padri fossero conservatori e sostenessero Bidault, potrebbe forse la Sinistra attirarne i figlioli, la Sinistra! questo grande cadavere riverso, in cui già son penetrati i vermi? Puzza, questa carogna; militarismo, dittatura e fascismo nascono o nasceranno dalla sua decomposizione; si deve avere un cuore ben saldamente agganciato per non riuscire a staccarsi: la Sinistra ha fatto noi, i nonni; e noi siamo vissuti di Sinistra, e di Sinistra morremo. Ma non abbiamo più nulla da dire ai giovani; cinquant'anni di vita in questa provincia arretrata qual è divenuta la Francia ci hanno svilito. Abbiamo gridato, protestato, firmato e controfirmato; secondo il nostro solito modo di pensare abbiamo dichiarato: «Non è ammissibile...» oppure: «Il proletariato non permetterà...» E poi, alla fine, eccoci qua: abbiamo accettato ogni cosa. Comunicare a questi giovani sconosciuti la nostra saggezza e i bei frutti della nostra esperienza? Di dimissione in dimissione, una sola cosa abbiamo imparato: la nostra radicale impotenza. D'accordo: è il principio della Ragione, della lotta per l'esistenza. Ma le nostre ossa sono vecchie e all'età in cui si medita di scrivere il proprio testamento scopriamo di non aver fatto niente. Diremo loro: «Fatevi cubani, russi o cinesi, a vostro piacimento, fatevi africani?»

Ci risponderanno che per cambiare di nascita è troppo tardi. In conclusione, ragionieri o spacconi, teppisti o tecnici, lottano senza speranza e soli contro l'asfissia. E non illudetevi che chi sceglie la famiglia e un mestiere si rassegni; ha solamente rivolto la propria violenza contro di sé, e infierito; ridotto all'impotenza dai padri, si è storpiato da sé per risentimento; gli altri rompono tutto, colpiscono chiunque con qualunque cosa; con un coltello, con una catena di bicicletta; per sfuggire al proprio disagio farebbero saltare in aria tutto. Ma non salta nulla e si ritrovano invece al commissariato, coperti di sangue: era una bella domenica, faranno meglio domenica prossima. Dare colpi e riceverne è lo stesso, purché il sangue scorra: nell'inebetimento che succede alle risse si soffre soltanto per i lividi e si gode il funereo diletto di non pensare a nulla.

A questi *Angry young men* chi parlerà? Chi potrà illuminare la loro violenza? Nizan è l'uomo che fa per loro: d'anno in anno la sua ibernazione l'ha ringiovanito. Ieri era il nostro coetaneo, oggi è il loro: quando viveva, noi dividevamo le sue collere, ma, alla fin fine, nessuno di noi ha fatto «il minimo atto surrealista» e così eccoci qua, vecchi! Tante volte abbiamo tradita la nostra giovinezza che è solo questione di decenza il passarla sotto silenzio. Gli antichi ricordi hanno perduto artigli e denti; sì, vent'anni io devo averli avuti, ma ne ho cinquantacinque e non oserei scrivere: «Avevo vent'anni. Non permetterò a nessuno di dire che questa è la più bella età della vita.» Tanta passione, e così superba, nella mia penna sarebbe demagogica. E poi mentirei; l'infelicità dei giovani è totale, lo so, e l'ho forse sentita, altre volte, ma è anche umana in quanto a loro deriva da uomini che sono i loro padri o i loro fratelli maggiori; la nostra ci viene dalle nostre arterie; strani oggetti, mezzo rosicchiati dalla natura e da vegetazioni, coperti di formiche, siamo simili a bevande tiepide o alle pitture idiote che divertivano Rimbaud. Giovane e violento, colpito da morte violenta, Nizan può uscire dalla fila e parlare della giovinezza ai nostri giovani: «Non permetterò a nessuno...» Riconosceranno la propria voce; potrà dire agli uni: state morendo di modestia, abbiate il coraggio di desiderare, siate insaziabili, scatenate le forze terribili che si fanno

guerra e girano in tondo sotto la vostra pelle, non vergognatevi di voler la luna: ne abbiamo bisogno! E agli altri: dirigete la vostra rabbia su coloro che l'han provocata, non cercate di sfuggire al vostro male, investigatene le cause e infrangetele. Nizan può dire loro tutto, perché è un giovane mostro, un bei giovane mostro come loro, che divide il loro terrore di morire e il loro odio di vivere nel mondo che noi abbiamo fatto per loro. Era solo, diventò comunista, cessò di esserlo e morì solo, accanto a una finestra, sui gradini d'una scala. È una vita che si spiega mediante la sua intransigenza: si fece rivoluzionario per rivolta e quando la rivoluzione dovette cedere il passo alla guerra, ritrovò la sua violenta giovinezza e finì da ribelle.

Volevamo scrivere tutti e due. Ma lui pubblicò il suo primo libro molto prima che io scrivessi una parola del mio. Al tempo in cui apparve la Nausée, se avessimo apprezzato queste solenni presentazioni, sarebbe stato Nizan a farmi la prefazione: la morte ha invertito le parti, la morte e la sistematica diffamazione. Nizan troverà i suoi lettori senza il mio aiuto: già ho detto quale sarà il suo pubblico naturale. Ma ho creduto che questa prefazione fosse necessaria per due principali motivi: per mostrare agli occhi di tutti l'abiezione scientifica dei suoi detrattori e per avvertire i giovani di dare alle sue parole tutto il loro peso. Giovani e dure erano quelle parole: siamo stati noi a farle invecchiare; se voglio restituire loro lo splendore che ebbero prima della guerra, bisogna che mi richiami alla mente i bei tempi delle nostre ripulse e li faccia rivivere con Nizan, l'uomo che disse «no» fino all'ultimo. La sua morte fu la fine di un mondo; dopo di lui la Rivoluzione costruì e la Sinistra si definì assentendo, tanto che spirò, un giorno d'autunno del '58, mormorando un ultimo sì. Cerchiamo di ritrovare il tempo dell'odio, del desiderio insaziato, della distruzione, il tempo in cui André Breton, di poco maggiore di noi, si augurava di vedere i cosacchi abbeverare i propri cavalli alla vasca della Concorde.

L'errore che intendo evitare ai lettori, io l'ho commesso, e quando Nizan era ancora vivo. Eppure eravamo legati al punto che ci scambiavano l'uno per l'altro: Léon Brunschvicg ci incontrò tutti e due, nel giugno del '39, dall'editore Gallimard e si congratulò con me per aver scritto *Les Chiens de Garde* «...sebbene» mi disse senza amarezza «lei non mi abbia affatto risparmiato». Gli sorrisi in silenzio; al mio fianco Nizan gli sorrideva: il grande idealista se ne andò senza essere disingannato. Da diciotto anni che durava, tale confusione era divenuta la nostra costituzione sociale e avevamo finito per accettarla. Dal 1920 al 1930, soprattutto, liceali e poi studenti, fummo indiscernibili. Pure, io non lo vedevo quale era. Se ne fossi stato capace, questo sarebbe stato il suo ritratto: corporatura media, capelli neri. Era losco come me, ma in senso contrario, e cioè piacevolmente. Lo strabismo divergente rendeva la mia faccia come una terra incolta; il suo, convergente, gli dava un'aria di maliziosa assenza anche quando prestava attenzione. Seguiva da vicino la moda con insolenza: a diciassette anni si fece stringere i pantaloni alle caviglie al punto di far fatica a infilarceli; un poco più tardi si allargarono a «zampa d'elefante» fino a nascondergli le scarpe; poi, in un colpo solo, risaliti al ginocchio e sboffanti come due gonnelle, si trasformarono in calzoncini da golf. Portò un bastoncino di giunco, il monocolo, collettoni rotondi e colli aperti; barattò i suoi occhiali di ferro con degli enormi occhiali di tartaruga e, tocco dallo snobismo anglosassone che andava guastando la gioventù, li chiamava i suoi *goggles*. Tentai di imitarlo, ma la mia famiglia mi oppose una resistenza efficace, giungendo fino ad assoldare il sarto; e poi doveva essermi stato fatto un sortilegio: su di me i begli abiti diventavano cenci. E mi rassegnai a contemplare Nizan con uno sbalordimento pieno di ammirazione. All'École Normale nessuno si curava del proprio modo di vestire, eccetto qualche provinciale che portava fieramente le ghette e s'infilava un fazzoletto di seta nel taschino della giacca: tuttavia non mi ricordo che alcuno trovasse a ridere sul modo di vestire di Nizan:

eravamo fieri di avere un dandy tra noi: del resto piaceva alle donne, ma le teneva a distanza. A una di loro che venne a offrirglisi fin dentro il nostro «stambugio» rispose: «Signora, ci sporcheremmo!» In realtà a lui piacevano solo le giovinette: le sceglieva sciocche e vergini, sedotto dal vertiginoso arcano della stupidaggine, nostra unica profondità, e dalla splendida vernice di una carne senza ricordi. Durante l'unica relazione che gli conobbi, fu tormentato senza tregua dalla più vana delle gelosie: non tollerava che la sua amante avesse un passato. Io non capivo niente di questi modi di comportarsi tuttavia chiarissimi: mi ostinavo a considerarli solamente tratti del suo carattere, come pure tratti di carattere erano il suo affascinante cinismo, il suo «humour nero», l'implacabile e dolce aggressività: mai che alzasse il tono: non l'ho mai veduto aggrottare le sopracciglia, né mai l'ho udito forzare la voce; ripiegava le dita e, come già ebbi a dire, si assorbiva nella contemplazione delle proprie unghie, lasciando cadere con sorniona e ingannevole serenità le sue violenze. Eravamo caduti insieme in tutte le trappole: a sedici anni mi aveva proposto di diventare un superuomo e io avevo accettato molto volentieri. Saremmo stati in due: bretone, ci prestò dei nomi gaelici e coprimmo tutte le lavagne di queste strane parole: R'hà e Bor'hou. Lui era R'hà. Uno dei compagni volle dividere con noi la nuova dignità: gli imponemmo delle prove; per esempio, doveva dichiarare a voce alta che cacava sull'esercito e sulla bandiera francese; queste affermazioni non contenevano l'audacia che noi credevamo: erano comuni in quel periodo e riflettevano l'internazionalismo e l'antimilitarismo anteguerra. Tuttavia il candidato se ne sottrasse e i due superuomini rimasero soli e finirono per dimenticare il loro superomismo. Camminavamo attraverso Parigi per ore e giornate intere: ne scoprivamo la fauna e la flora, le pietre, commossi fino alle lacrime quando si accendevano le prime insegne luminose; pensavamo che il mondo era nuovo, perché eravamo noi nuovi al mondo; Parigi fu il nostro vincolo, ci volevamo bene in mezzo alle folle di questa città grigia, sotto i cieli leggeri delle sue primavere. Camminavamo, parlavamo, inventavamo un linguaggio nostro, un gergo intellettuale

come ne fabbricano tutti gli studenti. Una notte i superuomini in libertà salirono sulla collina del Sacré-Coeur e videro ai loro piedi una gioielleria in disordine. Nizan si piantò la sigaretta nella commessura sinistra delle labbra, torse la bocca in una smorfia spaventosa e disse solamente: «Oh! oh! Rastignac.» Io ripetei: «Oh! oh!» come si doveva, e ridiscendemmo soddisfatti di aver tanto discretamente mostrato l'ampiezza delle nostre cognizioni letterarie e la misura della nostra ambizione. Di tali passeggiate, di questa Parigi, nessuno ha parlato meglio del mio amico: si rilegga *La Conspiracy* e si ritroverà il fascino nuovo e vecchiotto di una capitale del mondo che ancora non sapeva di dover diventare capoluogo di cantone. L'ambizione, i salti d'umore, le collere bianche e dolci: prendevo tutto come veniva: tale era Nizan, calmo e perfido, affascinante: tale lo amavo. Si è descritto in Antoine Bloyé come un «adolescente taciturno, sprofondato già nelle avventure della giovinezza e che disertava l'infanzia con una specie di avida esaltazione». Così lo vedevo io: del suo silenzio feci a mie spese l'esperienza. Al liceo fummo alle rotte per sei mesi: ne soffrii. All'École Normale, dove dividevamo il medesimo stambugio, rimaneva giorni e giorni senza parlarci; al secondo anno si incupì ancora di più: attraversava una crisi di cui non vedeva l'uscita; spariva, lo si ritrovava tre giorni dopo, ubriaco, in compagnia di sconosciuti. E quando i compagni mi interrogavano sulle sue «scappate», non sapevo rispondere altro se non che «era rabbioso come un cane». Tuttavia mi aveva detto che aveva paura di morire, e io, abbastanza pazzo da credermi immortale, lo biasimavo e gli davo torto: la morte non meritava un solo pensiero; i terrori di Nizan assomigliavano alla sua gelosia retrospettiva: erano stranezze che una sana morale doveva combattere. Non resistendo più, se ne andò a fare il precettore presso una famiglia inglese di Aden. Quella partenza scandalizzò noialtri abbarbicati alla scuola, ma siccome Nizan c'intimidiva, trovammo una spiegazione benigna: l'amore dei viaggi. Quando ritornò l'anno seguente, era notte, nessuno lo aspettava e io ero solo nel mio stanzino; il malcostume d'una giovane provinciale mi aveva sprofondato, dalla sera prima, in uno

stato di malinconica indignazione. Entrò senza bussare; era livido, un po' gonfio, sinistro. Mi disse: «Non hai un'aria allegra.» «Nemmeno tu» risposi e andammo a bere e a fare il processo al mondo, felicissimi della nostra ritrovata intesa. Ma era solo un malinteso: la mia collera non era che una bolla di sapone, mentre la sua era vera; l'orrore di ritrovare la sua gabbia e di rientrarvi sconfitto gli bruciava la gola; cercava un aiuto che nessuno poteva dargli; le sue parole di odio erano oro puro, le mie moneta falsa. Fuggì subito il giorno seguente: visse presso la fidanzata, entrò nel P.C., si sposò ed ebbe una bambina, fu per morire d'appendicite, poi, vinto un concorso, insegnò filosofia a Bourg e si presentò alle elezioni per la Camera. Lo vidi meno: io ero professore a Le Havre, e poi lui viveva in famiglia, la moglie gli aveva dato un secondo figlio, un maschio, ma fu soprattutto il Partito a separarci: io ero un simpatizzante, non un iniziato: restavo l'amico dell'adolescenza, un piccolo borghese al quale voleva molto bene. Perché non l'ho capito? I segni non mancavano: perché non volli vederli? Per gelosia, credo: negavo i sentimenti che non potevo condividere. Fin dal principio ho sentito che aveva passioni comunicabili, un destino che ci separava: ebbi paura e fui cieco. A quindici anni, figlio di una donna devota, voleva entrare negli Ordini religiosi: lo seppi soltanto molto tempo dopo, ma mi ricordo ancora il mio scandalizzato smarrimento quando, tornando con me nel cortile del liceo, mi disse: «Ho pranzato dal pastore.» Avverti il mio stupore e mi spiegò con aria disinvoltata: «Potrebbe darsi che mi converta al protestantesimo.» «Tu!?» dissi indignato «ma se non credi in Dio!» «Eh no,» mi rispose «ma mi piace la loro morale.» La signora Nizan minacciò di tagliargli i viveri e l'idea fu abbandonata, ma era bastato quell'istante per farmi intravedere dietro una «fanciullaggine» l'impazienza di un malato che si volta e rivolta per sfuggire al dolore. Non volevo, io, che avesse questo dolore inaccessibile: avevamo in comune malinconie superficiali e questo doveva bastare; per il resto cercavo di imporgli il mio ottimismo; gli ripeteva che eravamo liberi: non rispondeva, ma il suo sorriso sottile all'angolo della bocca era eloquente. Altre volte si dichiarava materialista -

avevamo appena diciassette anni - e allora ero io a sorridere sdegnosamente; materialista determinista: sentiva il peso delle proprie catene: ma io, quello delle mie, non volevo sentirlo. Aborro che si occupasse di politica perché io non ne sentivo l'esigenza. Comunista, poi monarchico, poi di nuovo comunista... era facile metterlo in ridicolo e non ci rinunciai: in realtà queste ampie oscillazioni denunciavano la sua ostinazione e il fatto che a diciotto anni esitasse tra due estremi era più che scusabile. Quello che non mutava era il suo estremismo: occorreva in ogni caso abbattere l'ordine stabilito. Per conto mio, mi faceva piacere che quest'ordine esistesse, per scagliarvi contro le bombe delle mie parole. In quel suo reale bisogno di unirsi ad altri uomini per sollevare insieme le pietre che lo soffocavano non volli vedere che una stravaganza da dandy: era comunista così come portava il monocolo per il sottile piacere di scandalizzare il prossimo. A scuola soffriva e io gli rimproveravo quelle sofferenze: avremmo scritto, avremmo fatto dei bei libri che avrebbero giustificato la nostra esistenza; di che si lagnava dal momento che non mi lagnavo io? A metà del secondo anno dell'École Normale dichiarò all'improvviso che la letteratura l'annojava: voleva diventare operatore cinematografico e prese qualche lezione da un amico. Gli tenni il broncio. Spiegandomi che aveva preso in odio le parole per averne lette e scritte troppe e che intendeva agire direttamente sulle cose per trasformarle in silenzio con le sue mani, non fece che aggravare la sua posizione: questo dimissionario del Verbo non poteva condannare la scrittura senza emettere un verdetto contro di me. Non mi venne in mente che Nizan cercava, come si diceva allora, di edificare la propria salvezza e che «le invocazioni scritte» non sono sufficienti.

Non divenne operatore e io trionfai, ma per poco: la sua partenza per Aden m'irritò: che per lui fosse questione di vita o di morte, l'avevo indovinato; per tranquillizzarmi, la considerai un'altra delle sue stranezze, ma fui costretto ad ammettere di non contare nulla ai suoi occhi. Oggi mi chiedo: di chi è la colpa? Dove si troverà ripulsa più ostinata a comprenderlo e, di conseguenza, ad aiutarlo? Quando

ritornava dalle sue scappate, da quelle fughe piene di panico, in cerchio, con la morte alle spalle, io l'accoglievo senza una parola, con le labbra strette e la dignità di una vecchia moglie, che si rassegna alle offese a patto di accusare il colpo. È anche vero che non mi incoraggiava affatto: andava a sedersi al suo tavolino, cupo, irsuto, con gli occhi iniettati di sangue, e se mi capitava di rivolgergli la parola mi guardava con uno stupore astioso. Non importa: mi riproverò di avere avuto per la testa solamente queste tre parole: «Che brutto carattere!» e di non aver tentato mai, non fosse altro che per curiosità, di spiegarmi le sue scappate.

Anche il suo matrimonio l'ho capito tutto a rovescio: per sua moglie sentivo, sì, amicizia, ma per me il celibato era un principio morale, una regola di vita, e dunque non poteva essere diversamente per Nizan; decisi che aveva sposato Rirette perché non poteva averla in altro modo; a dire il vero non sapevo che un giovane, vittima di una famiglia terribile, non può liberarsene che fondandone a sua volta una sua. Io ero nato scapolo, ma non ho capito che al celibe che mi viveva accanto il celibato pesava, che odiava le avventure, perché hanno sapore di morte, come ha detestato i viaggi e che quando diceva «gli uomini sono sedentari» oppure «datemi il mio campo... il necessario, i miei uomini» reclamava soltanto la sua parte di felicità: una casa, una donna, dei figli.

Quando pubblicò Aden Arabie, il libro mi parve buono e me ne rallegrai, ma lo considerai solo un abile libello, un turbine di parole leggere; molti dei suoi compagni hanno commesso il medesimo errore: era un partito preso. Per la maggior parte di noi, e per me in particolare, l'École Normale rappresentò il principio dell'indipendenza: molti possono dire, come me, di avervi goduto quattro anni di felicità. Or ecco un matto furioso saltarci alla gola: «...l'École Normale, quella cosa comica e più spesso odiosa, presieduta da un vecchietto, patriottardo ipocrita, autoritario e militarista...» Noi eravamo «adolescenti già stanchi di anni di liceo, corrotti dagli studi umanistici, dalla morale e dalla cucina borghese». Prendemmo la decisione di riderne: «Non sputava, poi, sulla scuola, di' un po', quando c'era: piuttosto si divertiva, il gio-

vanotto, con gli adolescenti stanchi!» e di ricordare tutte le nostre sagge pazzie: anche lui ci stava. Dimenticando le sue fughe, i suoi spregi, la grande sconfitta che lo portò in Arabia, la sua passione ci sembrava solamente una retorica senza misura. Io poi, mi sentivo stoltamente afflitto perché toglieva splendore ai miei ricordi, e, visto che Nizan aveva condiviso la mia vita a scuola, occorreva che fosse stato anche felice o che, da allora, la nostra amicizia fosse morta. Preferii salvare il passato e mi dissi: «Via, esagera!» Oggi come oggi penso che la nostra amicizia fosse già morta, non per colpa nostra e che Nizan, roso di solitudine, avesse bisogno di combattere in mezzo agli uomini, piuttosto che di cianciare con un'immagine di sé, infedele e troppo nota. Quella l'ho conservata e imbalsamata io, con ignoranze premeditate, con menzogne. Le nostre strade hanno continuato a divergere l'una dall'altra: questa è la verità; ci sarebbero voluti molti anni, e che io stesso comprendessi la mia strada, per poter parlare oggi senza errori della sua.

Quanto più sinistra è la vita, tanto più assurda la morte. Non sostengo che si possa restare abbagliati in piena efficienza e al colmo delle speranze dalle folgori di un'evidenza funebre; dico solo che, se un giovane teme di morire, vuol dire che è malcontento della propria sorte. Prima di venir condotto per mano al posto che gli è riservato, uno studente è l'infinito, l'indefinito; passa agevolmente da una teoria all'altra, nessuna lo trattiene, sperimenta l'equivalenza di tutti i pensieri. In realtà ciò che nei programmi scolastici va sotto il nome di Lettere altro non è che l'insegnamento dei grandi errori del passato. Formatosi dalle nostre repubbliche a immagine di Monsieur Teste, cittadino ideale che non dice niente, non fa niente, ma tuttavia pensa, i giovani ci metteranno vent'anni a capire che le idee sono pietre, che hanno un ordine inflessibile, e che, se si vuol costruire, bisogna usarle. Finché uomini logori, discreti fino alla trasparenza, spingeranno l'oggettività borghese al punto di chieder loro di entrare nelle visioni del mondo di Nerone, di Loyola, di Thiers, ciascuno di tali apprendisti scambierà se stesso per lo Spirito, gas incolore e insapore che ora si dilata sino alle galassie e ora si condensa in formule; la giovane ed eletta schiera è tutto e nulla: il

che significa che è mantenuta dallo Stato e dalle famiglie; la sua vita brucia all'ombra di questa vaporosa indeterminatezza, ma a un tratto lo Spirito puro incontra un ostacolo: la morte. Invano esso cerca di avvolgerla per dissolverla, la morte non può pensare a se stessa. Un accidente colpisce un corpo, un fatto brutale mette termine alla brillante indeterminatezza delle idee. Di notte, questo fatto scandaloso tiene sveglio più di un adolescente atterrito: contro la pena capitale e la sua incomprensibile singolarità la cultura universale non rappresenta uno scampo. Più tardi, quando l'individualità del suo corpo si rifletterà in quella della sua azione, il giovane integrerà la sua morte alla sua vita e la vedrà quale rischio tra i rischi che minacciano il suo lavoro e la sua famiglia. Per gli uomini che hanno la rarissima fortuna di poter amare quello che fanno, il naufragio finale, meno spaventoso a mano a mano che ci si avvicina, si frantuma in tanti piccoli fastidi.

Ho descritto la sorte comune. È cosa da nulla; ma quando l'angoscia sopravvive all'adolescenza e diventa il segreto profondo dell'adulto e la molla delle sue decisioni, l'infermo conosce le proprie piaghe: il suo terrore di cessare di vivere quanto prima, non fa che riflettere il suo orrore di dover vivere ancora. La morte è una sentenza inappellabile che condanna in eterno i disgraziati a non essere stati che questo: indecorose calamità. Nizan temeva un simile destino: il mostro rampava a caso tra i mostri; temeva di schiattare un giorno e che di sé non restasse più niente. Che la morte fosse l'illuminazione definitiva della vita, lo sapeva fino da quando aveva attribuito queste affermazioni a uno dei suoi personaggi: «Faccio bene a pensare alla morte. La mia vita è vuota e merita solamente questo.» Nel medesimo libro Bloyé ha paura «del volto uniforme della sua vita... e (questa paura) gli proviene da una regione ancora più profonda dell'intimità sanguinante del corpo, dove si formano gli avvertimenti delle malattie».

Di che soffriva, insomma? Perché a lui, più che a tutti gli altri, io sembravo risibile se parlavo della nostra libertà? Se fino dai sedici anni credeva all'inflessibile concatenazione delle cause, è segno che si sentiva costretto e manovrato: «In noi vi sono divisioni e

alienazioni, guerre e accordi...», «Ogni uomo è diviso tra gli uomini che potenzialmente è.» Bambino solitario, conosceva troppo bene la sua superiorità per gettarsi, come feci io, sulle idee universali: schiavo, s'accostò alla filosofia per liberarsi e Spinoza gli fornì il suo modello: nelle prime due specie di conoscenza l'uomo resta servo, perché incompleto; la conoscenza della terza specie fa saltare i tramezzi, le determinazioni negative: riguardo al modo, tornare alla sostanza infinita e realizzare la totalità affermativa della propria essenza particolare è la stessa cosa. Nizan voleva eliminare tutti i muri: avrebbe unificato la sua vita con la dichiarazione dei suoi desideri e il loro asservimento.

Il desiderio più facile da nominare è quello del sesso e dei suoi appetiti vessati: in una società che riservi le sue donne ai vecchi e ai ricchi, è la prima disgrazia che possa capitare a un giovane senza mezzi, ed è, inoltre, premonizione di futuri affanni. Nizan parlava con amarezza dei vecchi che baciavano le nostre donne e pretendevano di castrarci. Ma, a farla breve, vivevamo nell'epoca del Gran Desiderio: i surrealisti volevano ridestare l'infinita concupiscenza il cui oggetto non è altro che il Tutto; Nizan, che cercava un rimedio e prendeva quello che trovava, attraverso le loro opere conobbe Freud e lo collocò nel suo Pantheon. Riveduto e corretto da Breton e da un giovane scrittore in pericolo, Freud somigliava a Spinoza: strappava via ragnatele e veli, imponeva la concordia ai nemici che si massacravano nelle nostre sotterranee gallerie, dissolveva nella luce i nostri furiosi aborti, ci riduceva all'unità di potenti appetiti. Il mio amico lo sperimentò per qualche tempo e non senza qualche felicità. Di tale influenza si trovano le tracce fin nel suo Antoine Bloyé, e ci ha fruttato questa bellissima frase: «Fino a quando gli uomini non saranno completi e liberi, sogneranno la notte.» Antoine sogna le donne che non ha avuto, e neppure osato augurarsi. Al suo risveglio si rifiuta di prestare ascolto a «quella voce così saggia». Il fatto si è «che l'insonne e il dormiente di rado si fanno buona compagnia». Antoine è un vecchio, ma qui Nizan parla per esperienza; sognava, io lo so, e sognò fino al giorno della sua morte: le sue lettere di guerra sono piene dei suoi sogni.

Tuttavia questa non fu che un'ipotesi di lavoro, un mezzo provvisorio di unificazione. Adorava le passanti, pallide grazie sbiadite dalla luce, dalle esalazioni fumose di Parigi, cenni lievi dell'amore; ma gli piaceva soprattutto che fossero inaccessibili: questo giovane saggio e letterato si inebriava di privazioni; la cosa riesce utile nei libri. Ma non si creda che sopportasse male la castità: una o due relazioni le ebbe, brevi periodi dolenti; e tra l'una e l'altra passarono giovinette pulite, fuggevoli, che sfiorava appena. Fin troppo felice se non trovava in sé altro conflitto che quello tra la carne e la legge: «La morale» diceva a vent'anni «è un buco di pallottola.» In realtà i tabù sono più insidiosi e se ne fanno complici proprio i nostri corpi: la morale non si mostrava, ma con tutte le donne, eccetto le vergini, il suo turbamento si accompagnava a un fiero disgusto. Più tardi, quando ebbe «il suo campo e i suoi uomini» mi vantò con meraviglia attonita, ma, precisa, la bellezza di tutto quanto il corpo femminile.

Sul momento mi domandai che cosa gli avesse impedito di fare una scoperta tanto comune ai tempi delle sue passioni devastatrici. Lo so ora: era disgusto, infantile ripugnanza per corpi che giudicava stanchi di antiche carezze. Da adolescenti, quando guardavamo le donne, io le volevo tutte lui non ne voleva che una, ma che fosse la sua. Non concepiva che si potesse amare se non dall'alba e fino a notte, né che possesso fosse, se non si possedeva la donna e la donna non ci possedeva. Pensava che l'uomo fosse per natura sedentario, che le avventure fossero come i viaggi: distrazioni; mille e tre donne sono mille e tre volte la stessa donna; se ne augurava una sola che fosse mille e tre volte un'altra: avrebbe amato in lei, quasi una promessa contro la morte, fino i segni segreti della fecondità.

In altre parole, l'insoddisfazione dei sensi fu un effetto, non una causa: una volta sposato, disparve; il Gran Desiderio rientrò nelle file, ridivenne un bisogno tra gli altri, che viene soddisfatto male, troppo alla svelta o per nulla affatto. In realtà Nizan non soffriva delle sue contraddizioni presenti se non in quanto voleva decifrarle alla luce dell'avvenire. Se un giorno avesse voluto uccidersi, l'avrebbe fatto per far subito finito quanto credeva non fosse altro

che un ricominciamento. Fin dall'infanzia la bigotteria bretona lo aveva bollato; troppo o troppo poco per la sua felicità: la contraddizione si era impiantata sotto il suo tetto. Era figlio di genitori vecchi: questi due avversari lo avevano generato durante una tregua: quando nacque, avevano ripreso a litigare. Il padre, operaio e poi tecnico delle ferrovie, gli dava l'esempio di un pensiero tecnico, incredulo, adulto, e nei suoi discorsi attestava una fedeltà malinconica alla classe che aveva abbandonato. Questo muto conflitto tra una vecchia borghese e infantile e un operaio rinnegato, Nizan lo interiorizzò dalla prima infanzia e ne fece la futura divisa della sua personalità. Per piccolo che sia, il figlio di una donna di casa partecipa all'avvenire della famiglia: il padre fa progetti. Ma i Nizan non avevano avvenire: capo-deposito, il padre si trovava quasi al vertice della carriera: che cosa si poteva aspettare?

Un avanzamento che gli era dovuto, qualche scatto, il collocamento a riposo, la morte; la signora Nizan viveva tutta nell'istante supremo in cui si fanno «rinvenire» le cipolle o in cui si «mette sul fuoco» la costoletta, e in quell'istante immobile che viene chiamato Eternità. Il ragazzo non era lontano dal suo punto di partenza, né la famiglia dal suo punto di decadenza; trascinato su questa china voleva imparare, voleva costruire, ma tutto gli si sfaceva sotto gli occhi, anche la disputa coniugale, esternamente, si era trasformata in indifferenza e non esisteva più in nessun luogo, eccetto che dentro di lui. Il fanciullo udiva nel silenzio il loro dialogare: il cicaleccio cerimonioso e futile della Fede era talvolta interrotto da una voce ruvida che dava nomi alle piante, alle pietre, agli utensili. Le due voci si divorarono; in un primo tempo parve avesse la meglio la parola della devozione: si parlava di Carità, di Paradiso, di Fine Supremo e tutta quella escatologia contrastava con l'attività precisa dei tecnici: a che scopo fare le locomotive? Non ci sono treni per il cielo. Il tecnico, appena poteva, lasciava la casa; tra i cinque e i dieci anni il figliolo lo seguiva nei campi, lo prendeva per mano, gli correva al fianco; a venticinque anni si ricordava con tenerezza di quelle passeggiate di uomini soli, così evidentemente dirette contro la moglie e contro la madre. Osservo tuttavia che preferì alle Scienze

la stanca cortesia del Verbo. Un operaio, diventato tecnico, soffre delle lacune della sua cultura: suo figlio entrerà al Politecnico, è normale. Ma Nizan mostrava una ripugnanza sospetta per la matematica: fece greco e latino. Figliastro di uno del Politecnico, provavo anch'io il medesimo disgusto, sebbene per motivi diversi: tutti e due amavamo le parole imprecise e rituali, i miti. Il padre ebbe tuttavia la sua rivincita: sotto l'influsso del positivismo il mio amico volle strapparsi agli orpelli della Religione. Ho elencato le tappe di quella liberazione; il mistico trasporto, estremo sussulto, che per poco non lo fece entrare negli Ordini religiosi; le sue civetterie con Calvino; la metamorfosi del suo catarismo devoto in manicheismo politico, il realismo e, finalmente, Marx. Conservammo per parecchio tempo, lui e io, il vocabolario cristiano: pur essendo atei, non dubitavamo di essere stati messi al mondo per acquistarci la nostra salvezza e, con un poco di fortuna, quella degli altri. Unica differenza: io avevo la certezza di essere un eletto; Nizan si chiedeva spesso se non fosse un dannato. Derivava dalla madre e dal cattolicesimo il suo radicale disprezzo per le opere mondane, la paura di fuorviarsi nel secolo e quel gusto, che non lo abbandonò mai, di inseguire un fine assoluto. Lo si persuase che nascondeva in sé, sotto l'arruffio delle mene quotidiane, una bella totalità bianca e senza difetti: bisognava sarchiare, strappare le erbacce, bruciare i cespugli, e l'Eternità indivisa gli si sarebbe manifestata in tutta la sua purezza. Così in quel tempo giudicava il mestiere del padre come un'agitazione vana e da maniaco: in cui l'ordine dei fini primari veniva sacrificato a quello dei mezzi e l'uomo alla macchina. Cessò presto di credere alle bianche pillole della vita, alle anime, ma conservò l'oscura sensazione che suo padre avesse perduto la propria.

Tali vecchie superstizioni non impediscono di vivere a condizione che si abbia la Fede. Ma la tecnica, squalificata, si vendicò torcendo il collo alla Religione. Nizan conservò le sue insoddisfazioni, ma come sradicate, sospese nell'aria: le attività mondane sono buffonesche, ma se nulla esiste fuori dalla terra e dalle bestie umane che vi razzolano, bisogna che i pulcini d'uomo diano il cambio e si

mettano loro a razzolare: perché non c'è altra occupazione che questa, a meno di contraffare le vecchie parole cristiane. Quando mi fece la strana proposta di diventare superuomo, non era tanto l'orgoglio a spingerlo, quanto un oscuro bisogno di sfuggire alla nostra condizione. Ahimè, non si trattava che di cambiare nome: in seguito, e fino alla sua partenza per Aden, non smise di trascinarsi la sua palla al piede né di costruire simboli di evasione.

Ma non si capirebbe nulla della sua angoscia se non si ricordasse quanto ebbi a dire più sopra: Nizan decifrava quel presente laborioso, disincantato, trafitto da brevi esaltazioni alla luce sinistra di un avvenire che era in sostanza il passato di suo padre. «Avevo paura. La mia partenza era figlia della paura.» Paura di che? Lo dice proprio a questo punto: «Ci attendono... delle mutilazioni. Dopo tutto, come vivono i nostri genitori, lo sappiamo.» Ha sviluppato la frase in un lungo e bellissimo romanzo: Antoine Bloyé. Vi racconta la vita e la morte del padre; di sé, per quanto non sembri, parla continuamente: in primo luogo è il testimone della paterna decrepitezza; e, in secondo, il signor Nizan non si confidava con nessuno: tutti i pensieri, tutti i sentimenti che vengono attribuiti a lui sappiamo che l'autore li strappa a se stesso per proiettarli dentro quel vecchio cuore disordinato. Una simile presenza doppia e costante è segno di quel che gli psicoanalisti chiamano identificazione col padre.

Ho detto che Nizan nei primi anni lo ammirò, gli invidiò la sua forza sterile, ma evidente, i silenzi, le mani che avevano lavorato. Il signor Nizan parlava dei suoi vecchi compagni: affascinato da quegli uomini che conoscevano la verità della vita e pareva che si amassero sul serio, il ragazzino vedeva in suo padre l'operaio e si augurava di assomigliargli in tutto: avrebbe avuto la sua pazienza terrestre, ma sarebbe stata necessaria l'oscura densità interiore delle cose e della materia per salvare il futuro monaco da sua madre, dal signor curato e dalle sue stesse chiacchiere. «Antoine» dice con ammirazione «era un uomo corporeo, non aveva una coscienza abbastanza pura per disinteressarsi del corpo che la nutriva e le forniva da tanti anni la prova ammirevole dell'esistenza.» Ed ecco che l'uomo ammirevole

vacillò: tutto a un tratto il fanciullo se lo vide decomporre dinanzi. Nizan si era dato al padre senza riserve: «Sarò come lui.» Dovette assistere all'interminabile disfacimento del suo proprio avvenire: «Così sarò io.» Vide ottenebrarsi la materia, trionfare i vaniloqui materni e lo Spirito, schiuma che fa seguito ai naufragi. Che cosa era successo? Tutto questo è narrato in Antoine Bloyé: per motivi che io ignoro, perché Nizan, nel suo libro, sebbene segua la verità abbastanza da vicino, ha sicuramente cambiato le circostanze, l'uomo che servì di modello ad Antoine dopo i quarantanni volle fare il suo bilancio. Tutto era cominciato con quella falsa vittoria, con quel passaggio di frontiera ai tempi in cui la borghesia promette «il grande avvenire delle possibilità per tutti» e in cui ogni figlio d'operaio ha nella cartella «un diploma in bianco di borghese». Dall'età di quindici anni la sua vita somigliava già ai rapidi che più tardi doveva guidare «trascinati da una forza piena di certezza e di soffocazione»; poi nell'83 esce diplomato dal *Conservatoire des Arts et Métiers*, diciottesimo su settantasette. Un poco più tardi, a ventisette anni, sposa Anne Guyader, figlia del suo capodeposito, e da quel momento in poi «tutto è ormai fisso e stabilito senz'appello». Lo avverte nel momento stesso in cui il curato li unisce; ma poi dimentica le sue inquietudini: gli anni passano, la famiglia trasloca di città in città, ammobilia continuamente, fa sgomberi, non si fissa mai in un luogo; il tempo passa e la vita resta provvisoria; tuttavia ogni giorno è, nella sua astrazione, uguale agli altri. Antoine sogna, non troppo convinto, che «qualche cosa succeda» ma non succede niente. Si consola: mostrerà di che è capace nelle vere lotte; ma, mentre attende i grandi momenti, i piccoli lo sfiorano e lo rimescolano insensibilmente come un'insalata. «Il vero coraggio consiste nel vincere i nemici piccoli.» Tuttavia fa carriera irresistibilmente, anzitutto «conosce la più ipocrita delle paci» e ascolta le sirene borghesi; dai falsi doveri che gli assegnano, verso la Compagnia, verso la Società, anche verso i suoi vecchi compagni, sa attingere quel che si potrebbe chiamare un minimo vitale di buona coscienza. Nondimeno «il mucchio degli anni sale»; desideri, speranze, ricordi di gioventù «sprofondano

nell'ombra dei pensieri condannati dove le forze umane si ottenebrano». La Compagnia logora i suoi agenti: per quindici anni non c'è uomo meno consapevole di sé che Antoine Bloyé: è guidato dalle «esigenze, idee, criteri di lavoro»; scorre appena i giornali; per lui «gli avvenimenti che essi raccontano si svolgono in un altro pianeta, non lo riguardano». Legge con passione nelle riviste tecniche «descrizioni di macchine». Vive, o meglio il suo corpo imita atteggiamenti di vita. Ma le molle della sua vita, i movimenti della sua azione non sono in lui. In realtà «alcune forze complesse gli impediscono di essere completamente con i piedi in terra». Si potrebbe applicare a lui, cambiando alcune espressioni, o anche nulla, quel che Nizan dice di un ricco inglese di Aden: «Ogni individuo è diviso tra gli uomini che sono in lui potenzialmente, lui ha lasciato vincere in sé l'uomo per cui la vita consiste nel far salire o scendere il prezzo dei cuoi abissini... Ma combattere contro essenze razionali come ditte, sindacati o corporazioni di mercanti, la chiameresti azione, tu, questa?» Certo Bloyé non è altrettanto potente; ma che conta? Non è tutto astratto nel suo mestiere: progetti, preventivi, scartoffie, non è tutto stabilito interamente altrove, molto lontano, e da altri? Quest'uomo non è più che una succursale della propria Compagnia: ma il full employment che fa se stesso lo lascia insieme vacante e disponibile... Dorme poco, non si risparmia, porta sulle spalle sacchi, putrelle, lascia l'ufficio per ultimo, ma, come dice Nizan «tutto il suo lavoro nasconde la disoccupazione essenziale». Lo so bene; ho vissuto dieci anni della mia vita in balia di uno del Politecnico: si ammazzava di lavoro, o meglio, in qualche luogo, certo a Parigi, il lavoro aveva deciso di ammazzare lui. Era l'individuo più futile del mondo: la domenica rientrava in sé, e trovandovi il deserto, vi si smarriva; tenne duro tuttavia, salvato dalla sonnolenza o da furori di vanità. Quando fu messo a riposo, fortunatamente c'era la guerra; lesse i giornali, ritagliò articoli e li incollò sulle pagine di un quaderno. Almeno dichiarava apertamente il suo gioco: la sua carne era astratta. Per il piccolo Bloyé lo scandalo giunse da un'insostenibile contraddizione: Antoine aveva un corpo vero, duro e capace, talvolta avido; e questo

corpo imitava la vita: mosso da astrazioni remote, mandando a fondo le sue ricche passioni, si trasformava da sé in un essere razionale. «Antoine era un uomo con un mestiere e un temperamento, ecco tutto. Cioè tutto quello che è un uomo, nel mondo in cui vive Antoine Bloyé. Ci sono commercianti nervosi, ingegneri sanguigni, operai biliosi e notai collerici; la gente dice queste cose e crede di aver così definito un uomo, ma dice anche: un cane nero, un gatto tigrato. Un medico... gli aveva detto: "Lei, lei è un tipo nervoso, sanguigno." Ecco, non c'era altro da dire. Ognuno poteva maneggiarlo come un libro dal titolo conosciuto. Circolava tra altri libri.»

Il bambino adorava suo padre: non so se da solo avrebbe mai notato quella miseria interiore. La disgrazia di Nizan è che suo padre era migliore di tanti altri: dopo aver trascurato molti avvertimenti, si accorse di com'era, troppo tardi, ed ebbe orrore della sua vita, cioè vide la sua morte e la odiò. Per quasi mezzo secolo aveva mentito a se stesso, aveva voluto persuadersi che ancora poteva «diventare qualcosa di nuovo, qualcosa di diverso, che fosse veramente se stesso» e tutto a un tratto seppe che gli era impossibile cambiare. Un'impossibilità che era la morte nel mezzo della vita: la morte tira una riga e fa la somma, ma per il padre di Nizan la riga era stata già tirata e l'addizione fatta. Questo tipo schematico e a metà generale divideva il letto di una donna che non era, più di quanto lo fosse lui, una persona singola, ma piuttosto un centro di diffusione dei buoni pensieri che si fabbricavano a Roma, una persona che aveva senza dubbio ricacciato indietro, come lui, dei bisogni semplici e voraci. Lui, al figliolo spaurito, denunciava quel doppio fallimento. La notte si alzava: «Portava fuori gli abiti sul braccio e si vestiva ai piedi della scala... Usciva... "Sono in soprannumero" si diceva "sono di troppo, non servo a niente, non esisto già più, se mi lasciassi cadere nell'acqua nessuno se n'accorgerebbe, ci sarebbero solo le lettere di partecipazione. Sono fallito, finito"... Rientrava... tremava, si passava la mano sul viso e sentiva che durante la notte gli era spuntata la barba. Vicino a casa, la moglie e il figlio, svegliatisi, lo cercavano, lo chiamavano: udiva le loro voci acute da lontano, ma non rispondeva,

li lasciava fino all'ultimo momento nell'inquietudine, come per punirli. Loro temevano che si fosse ucciso... Arrivato più vicino, diceva con collera soffocata: "Dunque non ho più il diritto di fare quel che mi pare?" e risaliva in camera sua senza più occuparsi di loro.» Tali fughe non sono una invenzione da romanziere: Nizan mi ha parlato di suo padre e so che è tutto vero. La meditazione sulla morte spinge al suicidio per vertigine, per insopportabilità. Immaginare i sentimenti di un adolescente <5 cui la madre, svegliandolo di nottetempo, dica: «Tuo padre non è in camera sua: questa volta sono sicura che si ucciderà.» La morte penetra in lui, si pianta ai crocicchi di tutte le strade, è la fine ed è il principio: morto in anticipo, suo padre vuole anticipare l'appello, senso e conclusione di una vita frustrata. Ma la vita del padre occupava Nizan come una potenza estranea; suo padre lo ammorbò con la morte che doveva concluderla. Quando questo vecchio disincantato - i medici lo dicevano nevristenico - se ne fuggiva di casa sotto il pungolo della paura, suo figlio temeva due morti in una: là prima, nella sua imminenza, preannunciava l'altra, dandole il suo volto di terrore. Il padre ululava alla morte e il fanciullo moriva di paura ogni notte. In quel ritorno al nulla di una vita che nulla era stata, il fanciullo credette di vedere il proprio destino: «tutte le cose sono ormai fissate, stabilite senz'appello»: sarebbe stato un giovane inutile, poi una carcassa e poi più niente: si era identificato con la robusta maturità di un altro, e quando l'altro aveva mostrato le sue piaghe, il mio amico si alienò da quella mortale miseria. I vagabondaggi indecorosi del padre si moltiplicarono quando Nizan entrava nel quindicesimo anno di età: ora, tra i quindici e i sedici anni, l'adolescente fece un'assicurazione sulla vita eterna e con un ultimo sforzo domandò alla Chiesa di dargli l'immortalità. Troppo tardi; quando si è perduta la fede non basta a sostituirla il disgusto del secolo. Visse la sua alienazione; si credette un altro, decifrò ogni minuto alla luce di un'altra esistenza. Dappertutto trovava le trappole già tese a suo padre: persone affabili e ingannatrici lo circuivano con adulazione o falsi successi: allori scolastici, regalucci, inviti. Il figlio del tecnico avrebbe fatto parte del corpo insegnante. E

dopo? I professori, come i capideposito, mettono su casa e sgomberano, attraversano di corsa le città, scelgono la moglie nella piccola borghesia di provincia e si schierano, per interesse, per debolezza, dalla parte dei padroni. Che cosa è meglio? Fare locomotive per servire alcuni alti signori e lo Stato borghese o dare ai figli la pregustazione della morte mediante l'insegnamento delle lingue morte, di una storia truccata, di una morale falsa? I professori mostrano forse maggiore indulgenza «per i loro grandi dolori, per le avventure rotolate entro le fenditure dei loro corpi»? Tutti questi piccoli borghesi sono della stessa specie: s'impone loro una stupida dignità, e quelli si castrano, si lasciano sfuggire i veri fini del loro lavoro e si destano a cinquant'anni per assistere alla propria morte.

Avevo creduto, dai sedici anni in su, che fossimo uniti dal medesimo desiderio di scrivere: m'ingannavo. Goffo cacciatore qual ero, le parole mi abbagliavano perché le mancavo sempre; Nizan, più precoce, ne aveva un carniere pieno. Ne scopriva dappertutto: nei dizionari, nei libri e anche in libertà, sulle labbra del prossimo. Io ammiravo il suo vocabolario e il modo con cui collocava agevolmente, nei suoi primi abbozzi, i termini che si era appena procacciato; tra gli altri: bimetallismo e filtro. Ma era ben lungi dall'impegnarsi tutto nella letteratura: io sì, c'ero dentro; la scoperta di un aggettivo mi mandava in estasi; lui scriveva meglio e si osservava a scrivere con gli occhi cupi di suo padre. Le parole scoppiavano, ovvero si tramutavano in foglie morte: ci si giustifica, forse, con le parole? Sotto le luci della morte, la letteratura diventava un gioco di società, una variante della canasta: un professore si mette a scrivere, è più che naturale e lo si incoraggia; le medesime trappole serviranno per l'ingegnere e per lo scrittore: adulazioni, tentazioni. A quarant'anni tutti questi servi saranno altrettante carcasse; gli onori ci hanno nascosto Valéry, che vede principi, regine, potenti industriali, pranza alle loro tavole; e di fatto lavora per loro: la magnificazione del Verbo rende utili immediati ai grandi di questo mondo; s'insegna agli uomini a scambiare la parola per la cosa, è meno gravoso. Nizan lo capiva e temeva di perdere la sua vita raccogliendo fiati.

Si mise a ripetere le cupe follie di suo padre: ricominciava le sue scorribande notturne, le sue fughe. Camminava per le strade e improvvisamente «sentiva che doveva morire e si separava di colpo da tutti i passanti... Conosceva questa cosa per un solo moto della conoscenza, per un sapore particolare e perfetto». Non era una idea, ma «un'angoscia perfettamente nuda... sdegnosa di tutte le forme». Credeva allora di godere di un'intuizione fondamentale e materiale, di afferrare l'unità indivisa del suo corpo attraverso l'unità della sua radicale negazione. Io penso che non fosse vero; noi non abbiamo neppure questo, neppure una simile comunicazione, senza intermediari, con il nostro nulla. In realtà un urto aveva risvegliato il suo vecchio e ben noto dolore; dentro di lui fuggiva la vita del padre, l'occhio dell'altra morte si riapriva, scolorando i suoi modesti piaceri; la strada diventava un inferno.

In quei momenti ci odiava: «gli amici incontrati, le donne vedute erano complici della vita, emettevano tratte sul tempo». Non si sarebbe neppure sognato di chiederci aiuto: eravamo incoscienti, non l'avremmo capito: «chi di questi pazzi lo amava abbastanza accortamente da proteggerlo contro la morte?» Fuggiva i visi rapaci, le bocche avidi, le narici ingorde e i nostri occhi sempre rivolti al futuro. Spariva: erano tre giorni di suicidio e, per finire, una faccia da sborniato; riproduceva le crisi del padre che si amplificavano e avevano termine nell'ubriachezza e anche nei discorsi: io penso che dramatizzasse, non sapendo raggiungere la sincerità assoluta e sinistra di un cinquantenne. Ma la sua angoscia tuttavia non mentiva: e se si vuole conoscere la verità più profonda e più singolare, dirò che era questo e niente altro, cioè l'agonia di un vecchio che rodeva la vita di un uomo molto giovane. Aveva fuoco, passione e, poi, quello sguardo implacabile che agghiacciava tutti quanti. Nizan per giudicarsi giorno per giorno si era messo dall'altra parte della sua tomba. In realtà girava in tondo; c'erano certamente la furia e il terrore di arrivare alla fine, e il tempo che si consumava «il mucchio degli anni», i trabocchetti che schivava di stretta misura, e la caccia all'uomo di cui non comprendeva assolutamente il senso; ma c'erano, nonostante tutto, i suoi muscoli e il suo sangue:

come impedire a un giovane e ben nutrito borghese di avere fiducia nell'avvenire? Gli capitava di provare un entusiasmo cupo, ma la sua stessa esaltazione gli faceva paura, generava la sua diffidenza: e se fosse stata una trappola, una delle tante menzogne che ci imbastiscono per soffocare l'angoscia, la sofferenza? Non amava in se stesso che la rivolta: questa gli dimostrava che esisteva ancora, che ancora non era legato alle rotaie che conducono irresistibilmente ai binari morti. Ma quando vi rifletteva, temeva che gli si indebolisse: hanno gettato su di me tanti coperchi, poco è mancato che mi soffocassero: ricominceranno. E se mi stessi abituando a poco a poco alle condizioni che mi stanno preparando. Intorno al 1925-26 aveva un pazzo terrore di potersi abituare: «Tante catene da spezzare e timidezze segrete da vincere e piccole battaglie da attaccare... Si teme di essere... di una singolarità insostenibile, di non essere più eguale a nessuno... il falso coraggio attende le grandi occasioni, il vero coraggio consiste nel vincere ogni giorno i piccoli nemici.» Sarebbe riuscito a vincerli, questi logoratori? Tutte quelle catene, ogni giorno più numerose, sarebbe stato, fra cinque, dieci anni, ancora capace di spezzarle? Viveva in terra nemica, circondato dai segni familiari dell'alienazione generale: «Cercate di dimenticare i vostri ricordi civili e filiali nei circondari e nelle prefetture.» Ogni cosa l'invitava al sonno, all'abbandono, alla rassegnazione: era disposto ad annoverare le proprie abdicazioni: «le vecchie, tremende abitudini». Aveva paura anche dell'alibi caro agli uomini di cultura: il vano rumore, nella sua testa, di parole preziose e lacerate. In realtà la meditazione sulla morte porta altre conseguenze più gravi che non queste conversazioni intermittenti: porta al disincanto. Io correvo dietro a faville, che per lui erano soltanto cenere. Scriveva: «Vi dico che tutti gli uomini si annoiano.» Ora, la peggiore azione della noia, «l'assiduo avvertimento della morte» è di generare un sottoprodotto per anime sensibili: la vita interiore. Nizan temeva che i suoi disgusti molto reali finissero per dargli una soggettività troppo squisita, o per cullare le sue pene al suono delle fusa «dei pensieri vani e delle idee che non esistono». Tali rampolli abortiti dell'impotenza ci distolgono dal guardare le nostre piaghe e le

nostre emorragie: non ci si deve mai addormentare. Ma Nizan, con gli occhi spalancati, sentiva salire il sonno.

Per i figli dei borghesi, chiamerò esemplare questa rivolta, perché non ha per causa diretta né la fame, né lo sfruttamento. Nizan vede tutte le vite attraverso il freddo vetro della morte: così diventano, ai suoi occhi, altrettanti bilanci: la sua alienazione fondamentale è quel suo fiuto che sa scovare ogni specie di alienazione. Con che gravità c'interroga alla presenza della nostra morte, come un credente. «Che cosa hai fatto della tua giovinezza?» Che desiderio sincero e profondo di raccogliere la dispersione di ciascuno di noi, di contenere i nostri disordini nell'unità sintetica di una forma! «L'uomo sarà sempre e soltanto un frammento d'uomo, alienato, mutilato, straniero a se stesso: quante parti non dissodate... quante cose abortite!»

Le rivendicazioni di un «sotto-uomo» formano il contorno vuoto per l'uomo che lui voleva essere: ha messo da parte i suoi slanci mistici, il suo gusto per l'avventura, i suoi castelli di parole. L'immagine inaccessibile rimane semplice e familiare: l'uomo sarebbe stato un corpo armonioso e libero. Esiste una saggezza fisica, sempre soffocata e sempre presente da Adamo in poi: «nella parte più oscura dell'essere si nascondono i nostri bisogni più autentici». Non si tratta più di pazzo amore o di imprese che oltrepassino le nostre capacità: l'uomo è sedentario, ama la terra perché può toccarla: si compiace di produrre la propria vita. Il grande desiderio non era che una parola vana: restano i desideri modesti, ma concreti e in equilibrio tra loro. Nizan aveva simpatia per Epicuro di cui, più tardi, parlò molto bene: costui si rivolgeva a tutti, puttane e schiavi, e con loro non mentiva.

Si penserà, certamente, a Rousseau, e non a torto. Nizan, l'uomo delle città, conservava, per fedeltà alla propria infanzia, una specie di naturalismo agreste. Ci si potrebbe anche chiedere come questo buon selvaggio avrebbe potuto adattarsi alle necessità della produzione socialista e del nomadismo interplanetario. È vero: non si può trovare la libertà perduta, a meno di inventarla: proibito voltarsi indietro, sia pure per misurare i nostri bisogni «autentici».

Ma lasciamo stare l'epicureismo e Rousseau: sarebbe spingere all'estremo indicazioni fuggevoli e rapide. Nizan ha cominciato con l'individualismo, come tutti i piccoli borghesi del tempo suo: voleva essere se stesso e il mondo intero lo separava da sé; contro le essenze razionali, le entità simboliche che gli si volevano far scivolare nel cuore e nei muscoli, lui difendeva la sua vita particolare. Mai ha faticato a descrivere la pienezza dei momenti o delle passioni, ma solo perché una tale pienezza non esiste, in quanto ci viene tolta. Tuttavia ha anche detto che l'amore era vero, ma che c'impedivano di amare e che la vita poteva essere vera, che poteva partorire una vera morte, ma che ci facevano morire prima di essere nati. In questo mondo alla rovescia, dove la sconfitta finale è la verità di una vita, ha mostrato che anche noi spesso «incontriamo la morte», e che «ogni volta segni confusi ridestano i nostri più autentici bisogni». Antoine e Anne Bloyé hanno una bambinetta che è condannata, e lo sanno; il dolore ravvicina i due personaggi astratti, che vivevano in solitudine nel bel mezzo della loro promiscuità, ma per poco: mai, infatti, la singolarità di un accidente potrà salvare gli individui.

Dai quindici anni aveva capito l'essenziale: ciò dipendeva dalla natura del suo male. Certe alienazioni, difatti, sono tanto più temibili quanto più prendono come pretesto un sentimento astratto della nostra libertà. Ma Nizan mai ei è sentito libero: era stato posseduto; «la goffa infelicità» di suo padre l'occupava come una potenza estranea, gli s'imponeva, gli distruggeva piaceri, slanci, comandava per Diktat; né si poteva dire neppure che questo destino d'infelicità l'avesse prodotto il vecchio operaio; giungeva da tutti gli orizzonti, da tutta la Francia, da Parigi. Nizan, per qualche tempo, aveva cercato, nel periodo del misticismo, di R'hà e Bor'hou, di lottare solo e per mezzo di parole, ergendosi contro i suoi disgusti e i suoi dissidi. Ma no: i tessuti dell'uomo sociale ci schiacciano. Lo soccorse Spinoza: bisogna agire sulle cause. Ma se le cause non sono nelle nostre mani? Decifrò la propria esperienza: «Quale uomo sa trionfare sulla propria divisione? Non ne potrà trionfare da solo, perché le cause della sua divisione sono in lui.» È il momento di

dare uno sprezzante addio agli esercizi spirituali: «Avevo l'impressione che la vita umana si scoprisse attraverso la rivelazione: quanto misticismo!» È evidente che si deve lottare, ma che non si può far nulla da soli, e dal momento che tutto proviene da altrove, anche le intime contraddizioni che hanno prodotto i lineamenti più singolari del proprio carattere, la battaglia sarà impegnata altrove e in ogni luogo. Gli altri lotteranno per lui laggiù; Nizan lotterà qui per gli altri: per il momento si tratta di veder chiaro, di riconoscere i propri fratelli d'ombra.

Fin dal secondo anno, all'École Normale, si era accostato ai comunisti; in breve, era giunto a una conclusione. Ma le decisioni si prendono di notte e noi lottiamo a lungo contro la nostra volontà, senza riconoscerla. Dovette battere a tutte le porte, tentare tutto, sperimentare Soluzioni che da molto tempo aveva respinte. Voleva, credo, conoscere i beni di questo mondo, prima di fare voto di povertà. Partì per seppellire la sua vita di ragazzo; e, poi, la paura saliva: bisognava romperla con tutto. Aden fu la sua ultima tentazione, il suo ultimo tentativo per trovarsi uno sbocco individuale; fu anche la sua ultima fuga: l'Arabia lo attirava come la Senna aveva certe sere attirato suo padre. Non ha scritto, più tardi, di Antoine Bloyé, che «avrebbe voluto abbandonare questa esistenza... per diventare qualcosa di nuovo, qualcosa di diverso, che fosse davvero se stesso? Immaginava se stesso smarrito come un uomo che non abbia lasciato indirizzo, eppure agisce e respira». Doveva sfuggirci e sfuggirsi.

Noi lo perdemmo, ma lui non abbandonò se stesso; una nuova astrazione prese a consumarlo: correre il mondo, frequentare le donne è non avere niente. Aden è un concentrato di Europa, portato all'incandescenza. Nizan un giorno fece quello che suo padre, che era ancora vivo, non aveva mai osato fare, prese un'automobile e si mise in strada, senza casco, a mezzogiorno. Fu ritrovato in un fossato, privo di sensi, ma salvo. Quel suicidio liquidò alcuni suoi vecchi terrori; rimessosi, si guardò attorno e vide «lo stato più nudo, e cioè lo stato economico». Le colonie rivelano un regime che nelle metropoli si circonda di nuvole. Tornò: aveva capito le cause della

nostra schiavitù; il terrore, dentro di lui, divenne forza aggressiva: odio; non combatteva più contro tacite infiltrazioni anonime, aveva visto nella loro nudità lo sfruttamento e l'oppressione, aveva compreso che i suoi avversari avevano nome e volto ed erano uomini, infelici certo e alienati come suo padre, come era anche lui, ma «intenti a difendere e a conservare la loro infelicità e le sue cause, con violenza, con ostinazione e saggezza». La notte del suo ritorno, quando venne a battere alla mia porta, sapeva di aver tentato tutto, di essere con le spalle al muro: sapeva che tutte le uscite non erano che finestre finte, una sola eccettuata: la guerra. Tornava in mezzo ai suoi nemici per lottare: «Non bisogna più aver paura di odiare. Non bisogna più vergognarsi di essere dei fanatici; han tentato di rovinarmi, io devo odiarli.»

Basta: trovò la sua comunità, vi si fece accettare e questa lo protesse da loro. Ma poiché io lo presento ai giovani lettori d'oggi, bisogna che risponda alla domanda che certo mi rivolgeranno: trovò finalmente quel che cercava? Che cosa poteva dare il Partito a uno scorticato vivo, che soffriva fin dentro alle midolla del male di morire? Bisogna chiedercelo scrupolosamente: io sto raccontando di un'esistenza esemplare, il che è tutto il contrario di una vita edificante. Nizan cambiò pelle, e tuttavia l'uomo vecchio, il vecchio giovane, rimase. Dal '29 al '39 lo vidi meno, ma posso rendere il senso dei nostri incontri, tanto più vivi quanto più brevi. Credo di capire perché oggi si scelga la famiglia contro la politica. Nizan aveva scelto in una sola volta luna e l'altra. Enea si era stancato di portare per tanto tempo il vecchio e cupo Anchise: con una spallata lo fece cadere a gambe all'aria, e fu marito e padre precipitosamente, per uccidere suo padre. Ma la paternità da sola non guarisce sufficientemente dall'infanzia, al contrario; l'autorità nuova di capofamiglia lo condanna a ripetere gli infantilismi millenari che Adamo ci ha lasciato in eredità attraverso i nostri genitori. Il mio amico conosceva quella musica; al padre, di padre in figlio assassinato, di padre in figlio rinato, volle dare il colpo di grazia: sarebbe diventato un altro e si sarebbe guardato dai capricci della famiglia per mezzo di una disciplina pubblica. Vediamo se ci riuscì.

La dottrina lo soddisfece. Odiava le conciliazioni e, più di tutti gli altri conciliatori, Leibniz, il loro Grande Maestro; costretto dal programma a studiare il *Discours de métaphysique*, si vendicava tracciando ingegnosamente la sconfitta di questo filosofo con un cappello alla tirolese in testa e la chiappa destra bollata dall'impronta del piede di Spinoza. Dall'Etica al Capitale, invece, il passo fu facile. Nizan fece del marxismo una seconda natura o, se si preferisce, una Ragione. Furono marxisti i suoi occhi e le sue orecchie. E anche la testa: finalmente poté spiegarsi la sua incomprensibile infelicità, il vuoto, l'angoscia: vedeva il mondo e si vedeva nel mondo. Ma, soprattutto, la dottrina, in quanto legittimava i suoi odi, riconciliava in lui gli opposti discorsi dei genitori. Il rigore della tecnica, l'esattezza della scienza, la pazienza della ragione, tutto veniva salvato, ma nello stesso tempo veniva superata la meschinità del positivismo con il suo assurdo rifiuto «di conoscere attraverso le cause»; veniva lasciato agli ingegneri lo scialbo mondo dei mezzi e dei mezzi dei mezzi. Al giovane inquieto che voleva salvare l'anima, si proponevano fini assoluti: assistere la Storia nei suoi parti, fare la rivoluzione, preparare l'Uomo e il suo regno. Non gli si parlava di salvezza, di immortalità personali, ma gli veniva concesso di sopravvivere, anonimo o famoso, in seno a un'azione comune, destinata a finire solamente con la specie. Cacciò tutto dentro al marxismo: fisica e metafisica, passione di agire e di recuperare i propri atti, cinismo e sogni escatologici. Il suo avvenire fu l'uomo: ma era il momento di tagliare, quello; altri si sarebbero ingegnati a ricucire: egli si godeva l'allegro piacere di mandare tutto in pezzi per il bene dell'umanità.

Ma non le parole, che per la prima volta non si tramutarono in zavorra; ne aveva diffidato, perché erano serve di cattivi padroni, ma appena poté ritorcerle contro il nemico, tutto cambiò: ne sfruttò l'ambiguità per sconcertare, il dubbio incanto per allettare. Salariata dal Partito, la letteratura poteva anche diventare chiacchiera e lo scrittore, come l'antico saggio, avrebbe fatto, volendo, tre capriole. Poiché tutte le parole erano in mano ai nemici dell'uomo, la Rivoluzione dava il permesso di rubarle: ecco tutto. E bastò: Nizan

da dieci anni saccheggiava; di colpo presentò la somma dei suoi saccheggi: il vocabolario. Capiva la sua parte di scrittore comunista, e capiva che, per lui, screditare i nemici dell'uomo o il loro linguaggio era la stessa cosa. Tutto era permesso nella legge della giungla. Il Verbo dei padroni è menzogna: si sarebbero smontati i loro sofismi e altri se ne sarebbero inventati contro di loro, anche mentendo. Si sarebbe arrivati al punto di fare i buffoni pur di dimostrare con la parola che la parola del Padrone è una buffoneria. Oggi questi giochi sono divenuti sospetti; l'Est costruisce e ha suscitato nelle nostre province un rispetto nuovo per i «gingilli d'inerzia sonora.» Ho letto di noi che eravamo seri, così presi fra due monete false, l'una proveniente dall'Oriente, l'altra dall'Occidente. Nel 1930 ce n'era una sola, e la Rivoluzione da noi non mirava che a distruggere: l'intellettuale aveva il compito di arruffare le parole e di aggrovigliare i fili dell'ideologia borghese; i franchi-tiratori davano fuoco ai cespugli e interi settori linguistici andavano in cenere. Ma Nizan fece raramente il pagliaccio e partecipò ben poco ai giochi di parole; mentiva come tutti in questa età d'oro e solo quando era sicurissimo che non gli si sarebbe creduto: la calunnia, appena nata, agile e gaia, raggiungeva la poesia. Ma queste esperienze gli diedero sicurezza: si sa che voleva scrivere contro la morte e che la morte aveva mutato sotto la sua penna i vocaboli in foglie morte; aveva avuto paura di diventare uno zimbello, di buttare la vita giocando con un po' di vento. Gli dicevano, ora, che non si era ingannato; che la letteratura è un'arma nelle mani dei padroni, ma le si assegnava un nuovo compito: in un'età negativa un libro può equivalere all'azione se lo scrittore rivoluzionario si propone di decondizionare il linguaggio. Gli fu permesso tutto, anche di farsi uno stile: questo sarebbe stato, per i cattivi, come dorare la pillola amara; per i buoni, come un caldo invito a stare all'erta: quando il mare canta non bisogna tuffarsi. Nizan si applicò alla forma negativa: il suo odio era periferico e Nizan prese quelle perle e le gettò, felice di poter servire ai fini comuni con un'azione così personale. La sua lotta contro i precisi pericoli che minacciano il giovane borghese, senza cambiare

obiettivo immediato, divenne servizio; parlava di furore impotente e di odio, scrisse sulla Rivoluzione.

Il Partito, dunque, ha fatto lo scrittore. Ma l'uomo? Aveva finalmente il «suo campo», la sua pienezza? Era felice? Non credo. Le medesime ragioni che ci tolgono la felicità, ci rendono per sempre incapaci di goderne. E poi la dottrina non dava adito a dubbi, raggiungeva la sua esperienza personale: legate alle strutture della società presente, le sue alienazioni sarebbero scomparse solo con la classe borghese; ma lui non credeva all'avvento del socialismo durante la sua vita né che questa metamorfosi del mondo avrebbe avuto tempo di trasformare le vecchie abitudini di un moribondo, se pure l'avesse potuta intravedere negli ultimi anni della sua esistenza. Tuttavia era cambiato: mai ritrovò l'antica desolazione, mai più temette di lasciarsi rovinare la vita. La violenza fu per lui un tonico, conobbe la gioia; accettò lietamente di non essere altro che l'uomo negativo, lo scrittore che scoraggia e disinganna. C'era di che soddisfare questo fanciullo così solenne quale mai aveva cessato di essere? In un certo senso, sì. Prima di entrare nel Partito, si aggrappava alle proprie ripulse: se non poteva essere vero, sarebbe stato vuoto, avrebbe tratto la sua unica validità dalla propria insoddisfazione, dai suoi desideri frustrati; ma sentendosi intorpidire, aveva il terrore di lasciarsi andare e di affondare, un giorno o l'altro, nell'assenso. Comunista, consolidò le sue resistenze: non aveva smesso, fino a quel momento, di temere quel flagello che era l'uomo sociale. E il Partito lo socializzò senza lacrime: il suo essere collettivo non fu altro che la sua persona individuale: bastò consacrare i risucchi che lo agitavano. Si giudicava un aborto mostruoso; lo si issò su una tribuna e lui mostrò le sue piaghe dicendo: «Ecco quello che i borghesi hanno fatto ai loro figli.» Aveva rivolto contro di sé la sua violenza, ne fece delle bombe e le gettò contro i palazzi dell'industria. Gli edifici non subirono danni, ma Nizan si liberò: controllava la propria sacra rabbia, ma non la sentiva più di quanto un robusto cantore senta la propria voce; il cattivo soggetto divenne un oggetto temibile.

Non altrettanto facilmente si liberò della morte o piuttosto dell'ombra che la morte proiettava sulla sua vita. Come un adolescente già corroso da un'angoscia a lui estranea, ottenne, quando fu uomo, il diritto di morire per proprio conto. Il marxismo gli rivelò il segreto di suo padre: la solitudine di Antoine Bloyé traeva origine dal tradimento. Era stato un operaio imborghesito, che pensava continuamente «ai compagni che aveva avuto nei cantieri della Loira e nel corpo di guardia dei depositi, che erano dalla parte dei servitori, dalla parte della vita senza speranza. Pronunciava... una parola, che si sarebbe sforzato di dimenticare, che non sarebbe sparita se non per ricomparire al tempo della sua decadenza, alla vigilia della sua morte: "Dunque io sono un traditore." E lo era.» Aveva passato la frontiera e tradito la sua classe per ritrovarsi, semplice molecola, nel mondo molecolare dei piccoli borghesi. Sentì la propria rinuncia cento volte, ma soprattutto un giorno quando, durante uno sciopero, vide la sfilata dei manifestanti: «Quegli uomini senza importanza portavano lontano da lui la forza, l'amicizia e la speranza, dalle quali veniva escluso. Quella sera Antoine pensava di essere un uomo solo, un uomo senza comunicazioni. La verità della vita era dalla parte di quelli che non erano "arrivati". Quelli non sono soli, pensò, quelli sanno dove vanno.»

Il transfuga si era disgregato e turbinava ora nel pulviscolo borghese; conosceva l'alienazione, l'infelicità dei ricchi per essersi fatto complice di quelli che sfruttavano i poveri. La comunione di quegli «uomini senza importanza» sarebbe stata un'arma contro la morte. Con loro avrebbe conosciuto la pienezza dell'infelicità e dell'amicizia; senza di loro restava allo scoperto: defunto in anticipo, uno stesso colpo di falce aveva reciso i suoi legami umani e la sua vita.

Ma Nizan padre fu davvero un disertore dolente? Non saprei: in ogni modo così lo vedeva suo figlio: Nizan scopri, o credette di scoprire, la ragione delle mille piccole resistenze che opponeva a suo padre: in lui amava l'uomo, odiava il tradimento. Io prego i marxisti ben intenzionati, che si sono chinati sul caso del mio amico e

l'hanno spiegato con l'ossessione del tradire, di rileggere le sue opere con gli occhi aperti, se lo possono ancora, e di non negarsi alla verità lampante. È vero: questo figlio di traditore parla spesso di tradimento; scrive in *Aden*: «Avrei potuto essere un traditore, avrei potuto morire soffocato» e in *Chiens de Garde*: «Se si tradisce la borghesia per gli uomini non vergognamoci di ammettere che siamo dei traditori». Traditore degli uomini, Antoine Bloyé, traditore anche, nella *Conspiration*, il tristo Pluvinage, figlio di un piedipiatti e anche lui piedipiatti. E che significa dunque questa parola così spesso ripetuta? Che Nizan si vendeva a Daladier? Quando parlano degli altri, i benpensanti della nostra Sinistra hanno ignobili impennate; non conosco niente di più puerile e più sporco che le donne «oneste» quando spettegolano di una donna libera. Nizan voleva scrivere, voleva vivere. Aveva proprio bisogno di trenta sciagurati denari riscossi da fondi segreti? Ma, figlio di un operaio diventato borghese, si domandava che cosa fosse davvero: borghese o operaio? Sua principale preoccupazione fu senza dubbio questa sua guerra civile dentro di sé; traditore del proletariato, Nizan padre aveva fatto di suo figlio un borghese traditore; borghese a suo dispetto il figlio avrebbe passato la linea in senso inverso: il che non è così facile; quando gli intellettuali comunisti vogliono scherzare, si dichiarano proletari: «Noi facciamo un lavoro manuale in una stanza.» Dei merletti, più o meno. Nizan, più lucido e più esigente, vedeva in loro, in sé, altrettanti piccoli borghesi che avevano abbracciato la parte del popolo. Tra un romanziere marxista e un operaio specializzato, il fosso non è colmo: da un ciglio all'altro si scambiano sorrisi, ma se l'autore fa un solo passo avanti, cade nel buco. E passi ancora se si tratta di un borghese, figlio e nipote di borghesi: di fronte alla nascita i buoni sentimenti non hanno importanza. Ma Nizan? Per sangue era vicino ai suoi nuovi alleati; si ricordava di suo nonno che «restava dalla parte dei servitori, della vita senza speranze»; era cresciuto, come i figli dei ferrovieri, su fondi di ferro e di fumo; tuttavia un diploma era bastato a sprofondare la sua infanzia nella solitudine, a imporre alla famiglia intera una metamorfosi irreversibile. Non ripassò mai la linea: tradì

la borghesia senza raggiungere l'esercito nemico e dovette rimanere come Le Pèlerin con un piede di qua e uno di là dalla frontiera; fu fino all'ultimo l'amico, ma non gli riuscì mai di essere il fratello di «quelli che non sono arrivati». Non fu colpa di nessuno, eccetto che dei borghesi che avevano imborghesito suo padre. Questo suo assenteismo discreto, questo vuoto, lo disturbarono sempre un poco: aveva udito cantare le sirene borghesi e, scrupoloso com'era, rimase inquieto e per non aver partecipato alla «comunione dei servitori, di quelli che vivono senza speranze» non si giudicò mai sufficientemente affrancato dalle tentazioni e dalla morte; conobbe i cameratismi dei militanti senza tuttavia sfuggire alla solitudine, eredità di un tradimento.

Ma non sarebbe stato derubato della sua vita; liberatosi di una morte che non era la sua, vide la propria morte, che non sarebbe stata quella di un capodeposito. Era un uomo negativo, privato della più umile pienezza, e seppe che avrebbe subito alla fine un'irreparabile sconfitta. Dopo di lui non ci sarebbe stato altro che la scomparsa di un rifiuto. Trapasso, questo, molto hegeliano, insomma: la negazione di una negazione. Io dubito che Nizan abbia tratto da questa visione filosofica una minima consolazione. Fece un lungo viaggio in URSS; partendo mi aveva detto la sua speranza: laggiù, forse, quegli uomini erano immortali. L'abolizione delle classi colmava tutti i fossi: uniti da un'azione a lunga scadenza, i lavoratori si trasformavano morendo in altri lavoratori e quelli in altri ancora e le generazioni si sarebbero susseguite sempre diverse e sempre uguali.

Ritornò. La sua amicizia per me non escludeva affatto lo zelo del propagandista: mi fece sapere che la realtà superava tutte le speranze, eccettuato un punto solo: la Rivoluzione liberava, è vero, gli uomini dalla paura di vivere, ma non toglieva loro quella di morire. Aveva interrogato i migliori, e tutti avevano risposto che pensavano alla morte e che il loro entusiasmo per il lavoro comune non li salvava da quell'oscura calamità personale. Nizan, deluso, rinunciò per sempre al vecchio sogno spinoziano: mai avrebbe conosciuto la pienezza affermativa del mondo finito che, in uno

stesso istante, spezza i suoi limiti e ritorna alla sostanza infinita. In seno all'impegno collettivo avrebbe conservata la singolarità della propria inquietudine: volle non pensare più a se stesso e ci riuscì non attendendo che alle necessità obiettive; tuttavia, per opera di questo cavo e indissolubile niente, di questa bolla di vuoto, dentro di lui restava il più fragile e il «più insostituibile» degli esseri. Individualizzato a suo dispetto, alcune sue frasi sparse qua e là dimostrano come finisse per scegliere la soluzione più individuale: «Molta forza e molte opere occorrono per sfuggire al nulla... Antoine capiva finalmente che avrebbe potuto trovare la sua salvezza solo nelle opere che avrebbe fatto esercitando le sue capacità.» Nizan non era né un tecnico né un politico: scriveva. L'esercizio delle sue capacità non poteva essere altro che un esercizio di stile. Ripose ogni fiducia nei suoi libri: per mezzo loro sarebbe sopravvissuto.

Nel pieno di questa esistenza disciplinata e ogni giorno più militante, la morte insinuò il cancro dell'anarchia: la cosa durò, in ogni modo, dieci anni. Si consacrò al suo Partito, visse nell'insoddisfazione, scrisse appassionatamente. Da Mosca giunse la burrasca dei processi che lo agitò senza tuttavia sradicarlo; tenne duro, ma non servì: era un rivoluzionario non abbastanza cieco. Suo merito e sua debolezza furono di chiedere tutto subito, all'istante, come fanno i giovani. L'uomo negativo non conobbe rinuncia ai consensi: ma sui processi, tacque: ecco tutto.

Io lo consideravo come il comunista perfetto: era comodo; ai miei occhi divenne il portavoce del Polit-Bureau. Scambiai i suoi cattivi umori, le sue illusioni, le sue frivolezze e passioni con atteggiamenti decisi di concerto in alto loco. Nel luglio del '39 a Marsiglia, dove lo incontrai per caso e per l'ultima volta, era allegro: andava a imbarcarsi per la Corsica; gli lessi negli occhi l'allegria del Partito; parlò della guerra, pensava che l'avremmo evitata: tradussi all'istante nella mia testa: «Il Polit-Bureau deve essere molto ottimista se il suo portavoce dichiara che i negoziati coll'URSS stanno per concludersi. Prima dell'autunno, dice, i nazisti saranno in ginocchio.»

Il settembre mi insegnò che era prudente scindere le opinioni del mio amico dalle decisioni di Stalin. Ne fui sorpreso, contrariato; apolitico, refrattario a qualunque impegno, avevo il cuore a sinistra come tutti; la rapida carriera di Nizan mi aveva lusingato, mi aveva dato ai miei propri occhi non so quale importanza rivoluzionaria; la nostra amicizia era stata così preziosa e venivamo ancora tanto spesso scambiati l'uno per l'altro, che anch'io scrivevo su «Ce Soir»: «i leaders della politica estera...» e non ne sapevo un'acca. Se Nizan non sapeva niente, che smacco! Ridiventavamo, lui e io, due poveri grulli, in una parola, minutaglia. A meno che non mi avesse imbrogliato deliberatamente... Questa supposizione mi divertì per qualche giorno: gli avevo creduto, ero un idiota; ma lui conservava le sue alte funzioni, la perfetta intelligenza di ciò che allora si chiamava «lo scacchiere diplomatico»... e, in fondo, preferivo così. Alcuni giorni dopo appresi dai giornali che il portavoce del Polit-Bureau aveva appena abbandonato il Partito, rompendo clamorosamente. Dunque, da sempre, mi ero ingannato su tutto. Non so che cosa mi trattenne dal cadere nell'istupidimento: forse fu la mia futilità; e poi, scoprivo, nello stesso istante, l'errore madornale di tutta una generazione, la nostra, che dormiva in piedi: ci spingevano al massacro attraverso un feroce anteguerra e noi credevamo di marciare sulle aiuole della Pace! A Brumath vissi il nostro immenso risveglio anonimo, perdetti finalmente, e per sempre, i miei contrassegni individuali e mi immerse nella cosa deliberatamente.

Oggi non ricordo senza dispiacere di quel mio tirocinio e mi dico che contemporaneamente Nizan stava disimparando. Come dovette soffrirne! Un partito si lascia con pena: c'è questa legge che si deve strappare via da sé per poterla infrangere, ci sono questi uomini, i cui volti, già amati e familiari, diventeranno brutti ceffi di nemici, c'è questa folla oscura che continuerà a marciare ostinatamente e che si vedrà allontanare, sparire. Il mio amico faceva l'interprete; si trovò solo, nel Nord, in mezzo a soldati inglesi. Solo tra gli inglesi, quale fu nel peggior momento della sua vita, in Arabia, fuggendo sotto il pungolo del tafano, diviso da tutti e dicendo no.

Le spiegazioni che diede erano certamente politiche. I suoi amici di una volta lo accusarono di moralismo; lui rimproverò loro di non essere machiavellici; approvava, disse, il cinismo sovrano dei dirigenti sovietici; tutti i mezzi sono buoni per salvare la patria del socialismo; ma i comunisti francesi non avevano imitato questa loro franca disinvoltura né capito che dovevano rompere apparentemente i legami di solidarietà con l'URSS; erano destinati a perdere ogni influenza per non aver assunto a tempo le apparenze della indignazione.

Non fu l'unico a fornire simili motivi; e come sembrano insignificanti, oggi! In realtà questo riferirsi a Machiavelli non era che un modo di rispondere: Nizan voleva dimostrare il proprio realismo; come tattico, condannava una tattica, niente di più, e non si credesse, soprattutto, che dava le dimissioni per passionalità, o perché aveva i nervi sfatti. Le sue lettere, al contrario, dimostrano quanto fosse sconvolto dalla collera. Oggi si conoscono meglio le circostanze e i documenti, meglio si capiscono i motivi della politica russa: io sono anzi incline a pensare che fece un colpo di testa e che non avrebbe dovuto rompere con i suoi amici, con la sua vera vita; mi dico anche che, se fosse vissuto, la Resistenza lo avrebbe ricondotto, come tanti altri, nei ranghi. Ma non è affar mio; intendo solo dimostrare che fu trafitto, colpito al cuore; che questa virata inattesa gli smascherò la propria nudità, lo ricacciò al suo deserto, a se stesso.

Scriveva su «Ce Soir», incaricato della politica estera, su un unico tema: unirsi all'URSS contro la Germania. Tante volte l'aveva svolto, che se n'era persuaso e, quando Molotov e Ribbentrop davano l'ultima mano al loro Patto, Nizan, forzando la voce, rudemente esigeva per suo conto, e con minacce, il ravvicinamento franco-sovietico. Durante l'estate del '39, in Corsica, vide i dirigenti: quelli gli parlarono con amicizia, si felicitarono con lui per i suoi articoli, ma, quando era lontano, tenevano di notte lunghi conciliaboli segreti. Sapevano che cosa si stesse preparando? Nulla è meno certo: la rivelazione del settembre fulminò un Partito in piene vacanze. A Parigi si videro dei giornalisti, nel panico generale, prendersi alla

cieca le più gravi responsabilità. Ma Nizan fu subito sicuro che gli avessero mentito, e ne soffrì: non nella sua vanità e neppure nel suo orgoglio, ma ben più profondamente, nella propria umiltà. Mai aveva valicato la frontiera delle classi, questo lo sapeva: sospetto ai suoi stessi occhi, vide nel silenzio dei capi il segno della diffidenza popolare. Dieci anni di obbedienza non l'avevano disarmata, mai a un alleato così malsicuro avrebbero potuto perdonare il tradimento del padre.

Quel padre aveva lavorato per gli altri; per dei signori che lo derubavano delle sue forze e della sua vita stessa; in opposizione a questo, Nizan si era fatto comunista. E ora veniva a sapere: che lo si usava come uno strumento nascondendogli i veri obiettivi, che gli si erano sussurrate menzogne che aveva ripetuto in buona fede: anche a lui uomini lontani e invisibili avevano rubato forza e vita; aveva messo tutta la sua ostinazione nel respingere le parole corrosive e soavi della borghesia e, d'un colpo solo, ritrovava fin dentro il Partito quello che più temeva: l'alienazione del linguaggio. Le parole comuniste, quasi elementari nella loro brutalità, che cosa erano? Fughe di gas. Aveva scritto di suo padre «(Aveva compiuto) atti isolati che una forza esteriore e inumana gli aveva imposto... atti che non avevano fatto parte di un'autentica esistenza umana, che non avevano avuto un vero seguito. Erano atti registrati tranquillamente dentro fascicoli legati con un cordoncino e pieni di polvere...» Ora i suoi atti di militante gli ritornavano alla mente e assomigliavano come fratelli a quelli del tecnico borghese: non «una vera continuazione»; ma articoli sparsi in giornali polverosi, frasi vuote imposte da una forza esteriore, l'alienarsi di un uomo dalle necessità di una politica internazionale, una vita senza peso, svuotata della sua sostanza, «immagine vana di un essere decapitato che avanzava nella cenere del tempo, a passo precipitoso, senza direzione, senza riparo».

Tornò al suo eterno tormento: militava per salvare la propria vita e il Partito gliela rubava; militava contro la morte e la morte veniva a lui dal Partito. Si ingannava, credo: il massacro fu partorito dalla Terra e nacque dappertutto. Ma io dico quello che lui sentiva: Hitler

aveva le mani libere, stava per gettarsi su di noi. Nizan s'immaginava, stupito, che il nostro esercito di contadini e di operai sarebbe stato sterminato con il consenso dell'URSS. Con la moglie parlava di un'altra sua paura: sarebbe tornato a casa troppo tardi, logorato da una guerra senza fine; sarebbe sopravvissuto per ruminare i suoi rimpianti e rancori, ossessionato dalla falsa moneta dei ricordi. Di fronte al ritorno di queste minacce non gli restava che la rivolta, la vecchia rivolta anarchica e disperata: poiché tutto tradiva gli uomini, avrebbe salvato quel po' di umanità che rimaneva dicendo di no a tutto.

Lo so: il soldato inasprito del 1940, con i suoi partiti presi, i suoi principi, le sue esperienze, tutti i suoi strumenti di pensiero, ben poco assomiglia al giovane avventuroso che parti per Aden. Voleva ragionare, vederci chiaro, ponderare tutto, conservare i suoi legami con «quelli che sono arrivati»; la borghesia lo attendeva, affabile e corrottrice: bisognava mandarne a vuoto le mire; tradito dal Partito, ritrovava l'imperioso dovere di non tradire a sua volta; e persisteva a chiamarsi comunista. Rifletteva, pazientemente; come correggere le deviazioni senza cadere nell'idealismo? Annotava, registrava; scrisse molto. Ma credeva veramente di correggere l'inflessibile movimento di milioni di uomini da solo? Un comunista solitario è perduto. La verità dei suoi ultimi mesi fu l'odio: «Voglio» scrisse «combattere uomini veri.» Pensava allora ai borghesi, ma i borghesi non hanno volto; quello che si crede di odiare svanisce, e compare al suo posto la Standard Oil, la Borsa. Nizan alimentò fino alla morte rancori ben individuati: quel tale amico non lo aveva appoggiato per vigliaccheria, quell'altro l'aveva incoraggiato a rompere e poi lo aveva condannato. La sua collera si nutriva di ricordi vivi: rivedeva occhi, bocche, sorrisi, il colore di una pelle, un'espressione severa e bacchettona e odiava quei volti troppo umani e così familiari; se conobbe mai la pienezza, fu in queste ore violente, in cui scegliendo le loro teste per il massacro, la sua rabbia diventava godimento. Quando fu solo del tutto, «senza direzione, senza riparo» e ridotto all'inflessibilità delle proprie ripulse, la morte venne e lo prese. La sua morte: stupida e feroce, come sempre l'aveva temuta e sempre

presentita. Un soldato inglese si prese la briga di seppellire i suoi ultimi diari e l'ultimo romanzo, *La Soirée à Somosierra*, che aveva quasi finito. La terra inghiottì quel testamento: quando la moglie, nel '45, su indicazioni precise, tentò di ritrovare quelle carte, le ultime righe che avesse scritte sul Partito, sulla guerra e su di sé, non ne restava più nulla. In quei giorni la calunnia prese sul serio se stessa e il morto fu condannato per alto tradimento. Strana vita, la sua: alienato, poi derubato, si nascose e fuggì fin dentro la morte, perché diceva no. Vita esemplare, anche, perché scandalosa come tutte le vite che si son fatte, come tutte quelle che si vanno fabbricando oggi per i giovani; ma fu uno scandalo cosciente, che denunciò pubblicamente se stesso.

Ecco il suo primo libro. Lo si credeva annientato: risuscita perché un pubblico nuovo lo esige. Io spero che si riprenderanno ben presto i suoi due capolavori: Antoine Bloyé, la più bella, la più lirica delle orazioni funebri, e *La Conspiracy*. Ma non è male cominciare con questa rivolta muta: all'origine di tutto sta, in primo luogo, la ripulsa. Ora che si stanno allontanando i vecchi, lascino parlare questo adolescente ai suoi fratelli: «Avevo vent'anni. Non permetterò a nessuno di dire che questa è la più bella età della vita.»

(Prefazione a *Aden Arabie*, di Paul Nizan, Paris, Maspero, 1960; trad. it. di Daria Menicanti, Milano, Mondadori, 1961)

Indice dei nomi

Acarnesi, 64

Aden Arabia, 156, 533, 544, 573 Adler Alfred, 277 L'Age d'Homme, 244, 245 Alain, 243, 247, 249 Aminadab, 225' sgg., 276, 287 L'Amour et l'Occident, 111 sgg. L'Amour fou, 245 Andersen Hans Christian, 520 Anderson Sherwood, 143 Andler Charles, 208 Antbologie de la nouvelle poesie nègre et malgache, 412 Antoine Bloyé, 153, 533, 541, 547, 551, 573

Aragon Louis, 281, 296 Arène Paul, 371

Aristotele, 194 sgg., 312, 338, 353 Armance, 36

Les armes miraculeuses: tam-tam II, 413

Aron Raymond, 179 L'Artiste et sa conscience, 442 Assalonne, Assalonne!, 145 Assassinai de la peinture, 488 L'Assomoir, 370 Au Bonheur des Dames, 370 Audiberti Jacques, 371 Augier Émile, 86

Bach Johann Sebastian, 28, 439 Bachelard Gaston, 358

Balzac Honoré de, 91, 124, 125 Balzac Louis Guez de, 366 Bao Dai, 450

Barbey D'Aurevilly Jules-Amédée, 91, 101

Barnave Antoine, 441

Barrès Maurice, 96, 239, 286, 371

Bataille Georges, 116, 234 sgg., 295, 310, 332, 412, 464

Baudelaire Charles, 60, 91, 92, 93, 465 Beato Angelico, 350

Beaumarchais Pierre-Augustin Caron de, 70

Beethoven Ludwig van, 437, 441 Benda Julien, 51, 64, 80, 113 Bergson Henri, 11, 18, 220, 264, 286, 305, 318, 335, 342, 399, 400, 402 Bernard Jean-Jacques, 216 Bernstein Henry, 174 Berrichon Paterné, 26

Blanchot Maurice, 225 sgg., 252, 274, 276, 284, 295, 310, 322, 362, 365
Bloch Jean-Richard, 178 Bloch Marc, 138 Boccaccio Giovanni, 100
Bonaparte Luigi, 118 Bordeaux Henry, 86, 98 Bossuet Jacques-
Bénigne, 534 Bouglé, 261 Bourget Paul, 86, 98 Braque Georges, 345
Breton André, 19, 96, 244, 251, 319, 464, 538
Brierre (poeta haitiano), 404 Bruller Jean, v. Vercors Brunschvicg
Léon, 318, 365, 538 Buffon Georges-Louis, conte di, 330

« Cahiers du Sud », 278 Caillois Roger, 106, 178, 488 Caldwell
Erskine, 177 Calvino Giovanni, 549 Camus Albert, 207 sgg., 230, 236,
243, 245, 248, 252, 276, 279, 291, 319, 320, 448 sgg., 527 sgg. Candide,
223 Il Capitale, 562 La carriera di Beauchamp, 174 Carroll Lewis, 227,
241 Carrouges Michel, 402, 470 Cartesio, 42, 65, 95, 127, 220, 244,
254, 263, 304, 308, 309, 313, 314, 318, 319, 335, 363, 465 Il castello, 229,
234, 235 Caterina di Russia, 75 Catus, 127 Cazotte Jacques, 227 « Ce
soir », 569, 570 Céline Louis Ferdinand, 70, 177, 232 Cendrars Blaise,
79

Cervantes y Saavedra Miguel de, 91, 100

Césaire Aimé, 390, 391, 393-399, 401- 403, 405, 406, 410, 413, 416

Cézanne Paul, 44 Chaplin Charles Spencer, 151

Chateaubriand Francois René de, 29, 463

Les Chiens de Garde, 538, 566

Choix des Élués, 194 sgg.

Chopin Frederik, 437

Churchill Winston, 435

La Chute, 527

Christie Agatha, 489

Le citoyen contre les pouvoirs, 134

Claudé Paul, 102, 283, 289

Il clavicembalo ben temperato, 439

Colette Sidonie-Gabrielle, 336

« Combat », 118, 463 Comment la littérature est-elle possi- ble, 242

Comte Auguste, 136, 157, 251, 283, 311

Condorcet Marie-Jean-Antoine Caritat, marchese di, 79 Les
Confessions, 245 La Conspiration, 155 sgg., 540, 566, 573

Le Contrat social, 28, 34 Corbin, 255, 262
Corneille Pierre, 65, 85, 198, 320 Corot Jean-Baptiste-Camille, 490
Corydon, 445
Così parlò Zarathustra, 264 Courier Paul-Louis, 70 Critica della
Ragione pratica, 306 Cuvier Georges, 202, 522

Daladier Édouard, 566 Dalí Salvador, 228
Damas (poeta della Guyana), 386, 404 Dante Alighieri, 92 Daudet
Alphonse, 103 Il Decamerone, 100 De Chirico Giorgio, 228 Delille
Jacques, 243 I Demoni, 159, 212 Descartes René, v. Cartesio
Désespoirs, 177
Désharmonies de la nature humaine, 369 Destouches L.F., v. Céline
Le diable boiteux, 119 Dickens Charles, 370 Diderot Denis, 75, 80
Dieci giorni che sconvolsero il mondo, 138
D'Indy Vincent, 434 Diogene, 419 Diop Birago, 392 Diop David, 386-
391 Discorso sul metodo, 277 Discours de métaphysique, 562
Dollfus Engelbert, 505
Dos Passos John, 146 sgg., 185, 189 Dostoevskij Fëodor Michailovic,
118, 140, 160, 161, 171, 173, 426, 488, 493
Dreiser Théodore, 141
Dreyfus Alfred, 125
Drieu La Rochelle Pierre, 50, 508
Duchamp Marcel, 390
Dudevant, baronessa di, 87
Duhem Pierre-Maurice, 208
Dumas Alexandre (figlio), 86
Durkheim Émile, 180, 260, 261, 276

Ecce Homo, 244, 245
Eddington Arthur Stanley Sir, 228
L'éducation sentimentale, 370
Églantine, 200
Einstein Albert, 175
Électre, 200
Emmanuel Pierre, 20

Epicuro, 263, 461, 559

Ernst Max, 295

L'Espionne, 174

L'Espoir, 149, 361

« Esprit », 405

L'Esprit des lois, 28

Essai sur la misere humaine, 282, 288, 298, 303, 321 Essais, 30

Estienne Charles, 115 Etica, 562 Étiemble, 56, 177 L'Étranger, 207 sgg.,

230, 463 L'Etre et le Néant, 461 Études kierkegaardienes, 271

Euclide, '275 Euripide, 39

L'Expérience intérieure, 244-246, 249- 251, 278, 279, 322

Fargue Léon-Paul, 295

Faulkner William, 140-143, 147, 154, 173, 177, 184, 193 Les Faux-Monnayeurs, 184 Federico di Prussia, 75

Fernandez Ramon, 26, 147 Ferrerò Leo, 177 « Le Figaro », 450 Figliol prodigo, 14 Filosofia, 271

La Fin de la Nuit, 160 sgg.

Flaubert Gustave, 11, 89-91, 94, 95, 118, 123-125, 324, 366, 367, 370, 376

Les Fleurs de Tarbes, 238 Fontanin Daniel de, 54 Fougeron André,

434 France Anatole, 97, 368 « France-Observateur », 530 Franco

Bahamonde Francisco, 460 I fratelli Karamazov, 426 Freud Sigmund,

11, 158, 277, 547 Fromentin Eugène, 101

La gabbia, 478

Gassendi Petrus, 127 Gautier Théophile, 39, 93 Gelb, 318

Genèt Jean, 39, 512 Germinai, 370

Giacometti Alberto, 417 sgg., 475 sgg. Gide André, 31, 54, 94, 96, 125,

189, 211, 255, 263, 335, 368, 444, sgg., 465, 530 Giovanni della Croce,

san, 521 Giraudoux Jean, 25, 194 sgg. Gissing Georges, 210 Glossario,

18

Gobineau Joseph-Arthur de, 29 Goldstein, 318

Goncourt Edmond e Jules de, 89, 94, 123, 125, 366, 367, 374 Gorz

André, 494 sgg. Le Grand Meaulnes, 36 E1 Greco, 424 Greuze Jean-

Baptiste, 14 Grignan, Madame de, 65 Gris Juan, 345 Guernica, 14

Guillaume Charles-Edouard, 322

Gyp (Sybille-Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau), 118

Halbwachs, 301 Haydn Franz Joseph, 430 Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 15, 102, 125, 244, 246, 251-253, 261, 275, 278, 284, 307, 309, 313, 318, 319, 352, 357, 408, 426, 436, 444, 447, 461

Heidegger Martin, 33, 152, 182, 190, 191, 193, 209, 216, 238, 251, 253, 255, 256, 259, 262, 264, 283, 310, 332, 370, 397, 490 Hemingway Ernest, 168, 171, 216, 217, 220

Hermant Abel, 118 Hervé Pierre, 453, 454 Histoire de mes Pensées, 249 Hitler Adolf, 20, 572 Hoffmann Ernest Theodor Amadeus, 241

Hofmannsthd Hugo, von, 374 L'homme révolté, 451 Le Horla, 119

Houdon Jean-Antoine, 437 Hugo Victor, 87, 375 « L'Humanité », 444

Hume David, 219 Husserl Edmund, 335

Ignazio di Loyola, san, 545

L'Inconnue d'Arras, 190 Das innere Erlebnis, 278 Introduction à la philosophie de l'histoire, 179

Jaloux Edmond, 86

Jaspers Karl, 209, 251, 252, 256, 264, 271, 272, 278, 409 Jeanson Francis, 449, 451, 453, 454

458, 474 Journal d'Édouard, 249 Journal des Faux-Monnayeurs, 211, 215,

249, 488 Joyce James, 120, 189

Jung Carl Gustav, 277

Kafka Franz, 36, 147, 154, 216, 217, 226, 228, 229, 231-234, 236-241, 243, 251, 309, 350.. 426

Kant Immanuel, 37, 38, 212, 306, 313, 318, 348, 440, 512

Kierkegaard Soren Aabye, 209, 216, 252, 258, 262, 263, 264, 309, 370, 444

Klee Gotthold, 116 Koestler Arthur, 54

La Bruyère Jean de, 67, 73, 119 La Fontaine Jean de, 30, 73 La

Fresnaye Roger de, 281 Le Lac, 534 Lagneau Jules, 239 Laleau, 386, 400

Lally-Tollendal, Thomas-Arthur de, 441 Lamarck J.B. Pierre-Antoine de Monet, de, 202

Lamartine Alphonse-Marie Louis, de, 375 Le Laminoir, 369 Larbaud Valéry, 120 La Rochefoucauld Francois, de, 70, 119 Les Lauriers soni coupés, 120 Lautréamont, conte di (pseudonimo di

Isidore Ducasse), 295, 390 Lavedan Henri, 119 Lawrence David Herbert, 177, 178, 402

« Légitime Défense », 393

Leibniz Gottfried Wilhelm, von, 313,

318, 352, 562 Leibowitz René, 428, 440, 441, 442 Leiris Michel, 18, 244, 296, 328 Lenin Nikolaj (pseudonimo di Vladimir

Ilic Uljanov), 292 Leonardo da Vinci, 426 Léro Etienne, 393, 395 Le Sage Alain René, 119 Lessing Gotthold Ephraim, 89 Lettre sur les spectacles, 28, 488

Lettres à un ami allemand, 471, 474

Le Vitrier, 93

Lévy-Bruhl Lucien, 261

Linneo Carlo, 202

Litré Maximilien-Émile, 119

Loti Pierre, 276

Luce d'agosto, 140, 143, 178

Lucrezio, 402

Macbeth, 193 Machiavelli Nicolò, 570 Madame Bovary, 366 Mademoiselle Else, 120 Magie, 413 Maillol Aristide, 420 Maimona, 176

Mallarmé Stéphane, 95, 386, 388, 392, 413

Malraux André, 27, 31, 149, 178, 251, 359, 374, 431, 467, 470 Marcel Gabriel-Honoré, 112 Le mariage de Figaro, 61 Marshall Bruce, 535 Marx Heinrich Karl, 89, 155, 285, 293, 444, 466, 471, 472, 474, 526, 549 Masson André, 481 Matisse Henri, 487 Maugham Somerset, 210 Maupassant Guy de, 54, 94, 101, 119, 324, 367

Mauriac Francois, 159 sgg., 450, 469 Maurras Charles, 209, 239, 242, 244 Méré, cavaliere di, 65 Meredith George, 140, 174, 488 Merleau-Ponty Maurice, 12, 224 Mersenne Marin, 127 Metchinikov, 369

Meyerson Émile, 102, 208, 259 Michelet Jules, 87 Mill Stuart, 366
1919, 146 sgg. Le Mimosa, 323, 342 « Le Minotaure », 394 Mirabeau
Victor Riqueti, marchese di, 441

Miro Joan, 488

Molotov Viaceslav Michajlovic, 570 Montaigne Michel de, 29, 30, 250
Montherlant Henry de, 454, 469 Morte nel pomeriggio, 217 Mozart
Wolfgang Amadeus, 141, 431 Mythe de Sisyphe, 207, 208, 211-216, 218,
243

Nabokov Vladimir, 488 La Nausée, 538 Né en exil, 210 Nerone, 545
Nerval Gérard de, 30 Nietzsche Friedrich Wilhelm, 93, 111, 208, 244,
251-253, 264, 269, 270, 313, 318, 403 Niger Paul, 415 Nizan Paul, 153,
155, 157, 158, 531

Noces, 474

Nodier Charles-Emmanuel, 227 Les Nourritures terrestres, 54 «
Nouvelle Revue Franose », 194 Le Nuvole, 285

Obermann, 465 « L'Observateur », 454 Ohnet Georges, 86

Pailleron Edouard, 86

Parain Brice, 23, 224, 280 sgg., 325, 326, 327, 381 Parmenide, 102, 197,
419 Parmenide, 312

Le Parti pris des choses, 323, 328, 334, 344, 350, 355, 361 Les Pas
perdus, 245 Pascal Blaise, 25, 30, 56, 65, 85, 202, 208, 209, 244, 245,
248, 250, 263, 278, 343, 405, 465, 495 Le passage du Malin, 450
Pasteur Louis, 160

Paulhan Jean, 110, 123, 216, 238, 243, 294, 433, 509 Le Paysan de Paris,
374

Le Pèlerin, 567 Pensées, 244, 247, 343 La Peste, 467

Pétain Henri-Philippe-Omer, 55, 435 Petitjean Armand, 281
Phénoménologie de la perception, 12 Picasso Pablo, 14, 15, 17, 18, 429,
434 Il piccolo campo, 178 Pirenne Henri, 138 Les plaisir et les jours,
188 Platone, 27, 248, 266, 312, 322 Plongées, 176

Poe Edgar Allan, 92, 227, 241 Poincaré Jules-Henri, 208, 275 Ponge
Francis, 323 sgg., 374 Portrait d'un inconnu, 489, 493 Post-Scriptum
au Supplice, 279 Prévost Jean, 200 Prévost Marcel, 86 Il Processo,

231, 234, 240 Prohibition de Vinceste, 180 Propos objectifs, 249
Proudhon Pierre-Joseph, 89 Proust Marcel, 34, 130, 131, 149, 153, 188,
189, 257, 263, 284, 354, 363 Provinciales, 25 Psychologie de la Forme,
322 Puissances du roman, 488

Rabéarivelo, 386, 400, 414

Rabelais Francois, 92

Rabemananjara, 392

Racine Jean, 25, 71, 92, 108, 246, 496

Ragazzo negro, 59

La Rage de l'expression, 323

Rambouillet, Madame de, 65

Ravel Maurice, 438

Recberches sur la nature et les jonc- tions du langage, 281, 283, 284,
313, 321, 322 Rembrandt van Rijn, 449, 488 Renan Joseph Ernest, 87,
119 Renard Jules, 94, 216, 221, 344, 346, 362 sgg.

Le restaurant Lemeunier, 357

Re tour à la France, 280, 303, 321

« La Révolution surréaliste », 394

R.C. Seine N., 357

Ribbentrop Joachim von, 370

Ribot Théodule, 318, 369

Riemann Bernhard, 275

Rilke Rainer Maria, 374

Rimbaud Jean-Arthur, 19, 26, 29, 227, 328, 355, 374, 479, 537

Rimbaud Isabelle, 26 Roger Martin du Gard, 54 Romains Jules, 261,
374 Rops Daniel, 282 Rosenberg Harold, 429 Rougemont Denis de,
131, 177 sgg. Roumain Jacques, 409 Rousseau Jean-Jacques, 28-30, 34,
80, 135, 209, 263, 285, 299, 464, 488, 559

Rousset David, 458, 459 Rubens Peter Paul, 488

Sachs Maurice, 97 Sade, marchese di, 28 Saint-Evremond Charles,
25, 65 Saint-Hilaire Geoffroy, 202 Saint-Poi Roux, 19, 319, 373 Saint-
Simon, 496 Sand George, 87 Santippe, 27 Sardou Victorien, 174

Sarraute Nathalie, 488 sgg. Sartoris, 140 sgg., 186 Scarlatti Alessandro, 438 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph, 275 Schlumberger Jean, 281, 320, 322 Schnitzler Arthur, 120 Schonberg Arnold, 431, 435 Schumann Robert Alexander, 438 Seignobos Charles, 126, 179 Sein und Zeit, 193 Senghor Léopold Sedar, 393, 397, 400, 408, 412 Senofonte, 27 Seigné, Madame de, 65 Shakespeare William, 27, 144, 322 Le Silence de la Mer, 54, 55, 112 Simiand François, 179 Simon le Pathétique, 200 Socrate, 197, 285, 514, 534 La soirée à Somosierra, 573 Il sopravvissuto di Varsavia, 435 Sorel Georges, 178 Spencer Herbert, 366 Spinoza Benedetto (Baruch), 107, 260, 261, 275, 547, 560, 562 Stalin, 435, 569 Stendhal, 30, 91, 154, 181 Le Supplique, 464 Sylvie, 30

Tableau de la littérature française, 322 Taine Hypolyte-Adolphe, 56, 87, 371 «Les Temps Modernes», 15, 122 sgg., 449, 454 Testamento spagnolo, 138 Thiers Louis Adolphe, 545 Thomas l'Obscur, 225, 279 Tintoretto, 13, 19 Tolstoj Lev Nikolajevic, 322 Tommaso d'Aquino, san, 309 Traduit du Silence, 216 Traité du Style, 245 Le Traître, 494 sgg. Tropismes, 490 Troisfontaines, Père, 461 Truman Harry Shippe, 435 L'urlo e il furore, 143, 148, 184 sgg.

Valéry Paul, 21, 27, 118, 167, 182, 221-222, 328, 514, 530, 556 Vallès Jules, 70, 118 Van Gogh Vincent, 45 Vauvenargues Lue de Clapiers, marchese di, 85

Vercors (pseudonimo di Jean Bruller), 54, 55, 56 Vermeer Jan, 44 «
La Vie Littéraire », 368 Vigny Alfred de, 202 Vincenzo de Paoli, san,
450 Le Voleur, 174

La volontà di potenza, 244, 313

Voltaire Francois-Marie Arouet de, 76, 125, 223, 243, 285, 437 Voyage
au Congo, 445

Wahl Jean, 238, 271, 272

Waugh Evelyn, 488

Wilde Oscar, 335

Winckelmann Johann Joachim, 89

Woolf Virginia, 189, 336

Wright Richard, 58, 59, 60, 80, 112

Zadig, 223

Zdanov Andrej, 438, 439, 441

Zenone, 419, 421, 422

Zola Émile, 125, 153, 366, 367, 370